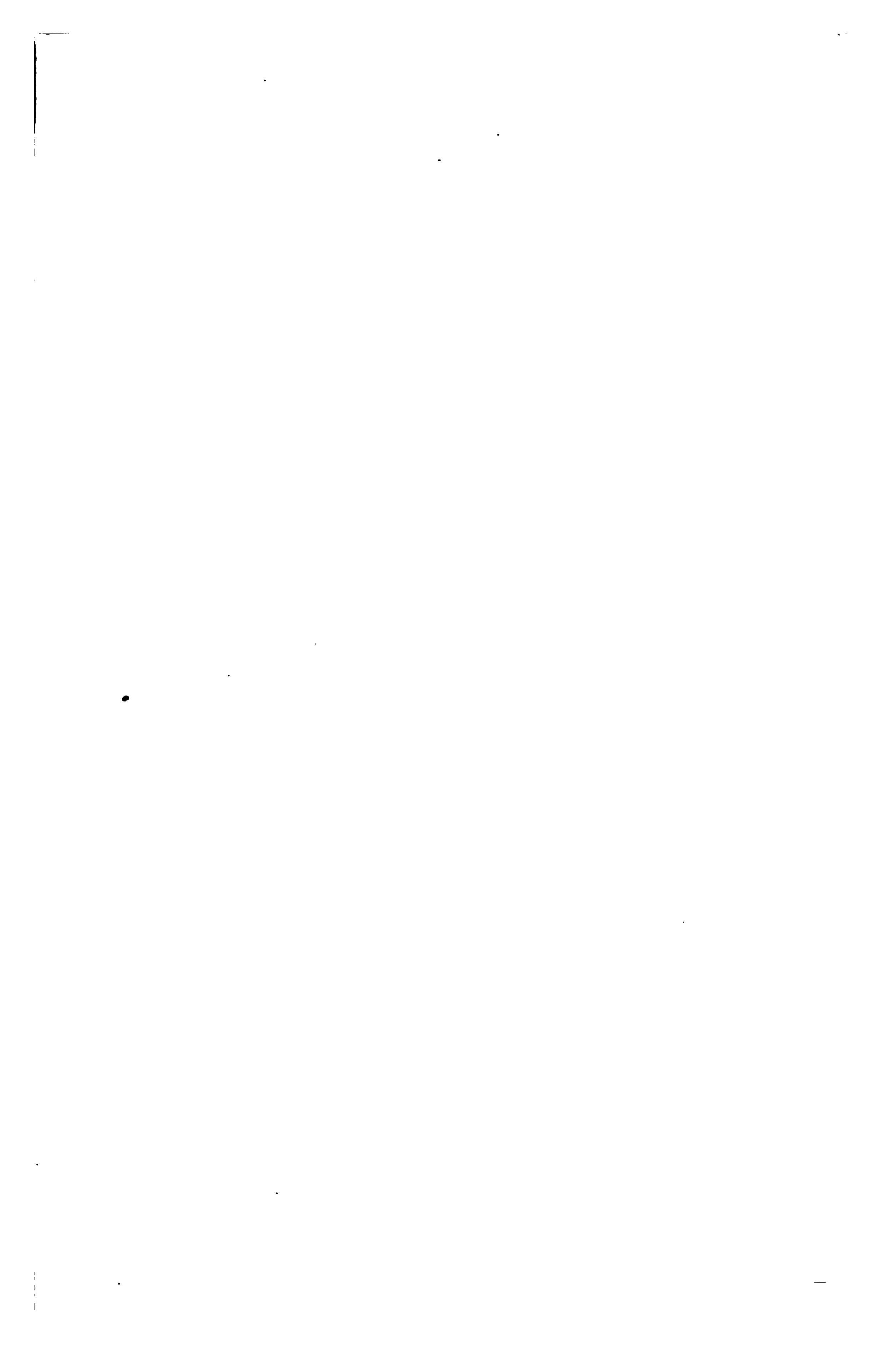


GESCHICHTE

DER

METALLKUNST.

ERSTER BAND.

GESCHICHTE

DER

METALLKUNST.

VON

DR. HERM. LÜER UND DR. MAX CREUTZ

LEITER DER FACHSCHULE FÜR DIE SOLINGER INDUSTRIE.

AM KGL. KUNSTGEWERBE-MUSEUM BERLIN.

ZWEI BÄNDE.

ERSTER BAND:

KUNSTGESCHICHTE DER UNEDLEN METALLE:

SCHMIEDEISEN, GUSSEISEN, BRONZE, ZINN, BLEI UND ZINK

BEARBEITET VON

DR. HERMANN LÜER.

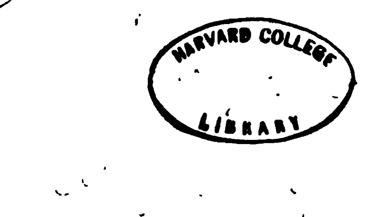
MIT 445 IN DEN TEXT GEDRUCKTEN ABBILDUNGEN.



STUTTGART.

VERLAG VON FERDINAND ENKE.

1904.



Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Vorwort.

Das vorliegende Buch ist als der erste Teil einer Folge von Schriften über die Geschichte der Metallkunst entstanden. In möglichster Kürze wird darin ein Ueberblick über das unendlich reiche Kunstschaffen der Schmiede und Gießer zu geben versucht.

Die Aufgabe des Verfassers konnte es nicht sein, die zahllosen auf diesem Gebiete noch schwebenden Fragen zu lösen, die sich in den meisten Fällen auf die genauere Festlegung der Entstehungszeit und auf die ausführenden Meister beziehen, oder wenn diese bekannt sind, auf ihre Beteiligung an der künstlerischen Erfindung der Werke.

In erster Linie kam es darauf an, eine für die Gebiete der Metallkunst bis heute fehlende Zusammenstellung der bedeutsamsten Werke zu geben und die wichtigeren darüber bekannten Nachrichten auf Grundlage der bis in die jüngste Zeit darüber veröffentlichten, sehr verstreuten Einzeluntersuchungen vergleichend beizufügen. Die wichtigeren benützten Quellen sind im Texte angeführt. Besonders empfindlich machte sich der Mangel an Vorarbeiten über die Geschichte der Schmiedekunst bis zum 17. Jahrhundert geltend. Die Angaben über die älteren deutschen Schmiedewerke sind in der Hauptsache den Inventaren der Kunstdenkmäler entnommen.

Der begrenzte Umfang des vorliegenden Bandes erforderte Beschränkung nach verschiedenen Seiten hin.

Die Entwicklung der im Laufe der Zeiten sehr wechselvollen Techniken wurde bei den angeführten Kunstwerken nicht verfolgt.

Ebenso wurde von einer Bewertung der Werke nach künstlerischen Gesichtspunkten stets da abgesehen, wo andere leicht zugängliche, in der Regel zitierte Schriften alle wünschenswerte Auskunft darüber geben.

Sondergebiete, die genau genommen in den Rahmen der vorliegenden Ausführungen fallen würden, aber eine zusammenfassende Behandlung bereits anderweit erfahren haben, wurden nicht berührt. Besonders gilt das von den Schutz- und Trutzwaffen, von den Glocken und den Medaillen und Plaketten.

Im dritten Abschnitte dieses Buches wurde aus gleichen Gründen weniger das bereits mehrfach ausführlicher beschriebene Kleingerät aus

Zinn berücksichtigt, als vielmehr das noch niemals im Zusammenhange gewürdigte Gebiet der Rundplastik.

Die Kunst des Altertums ist nur soweit behandelt, als es für das Verständnis der Entwicklung in der christlichen Zeit unerläßlich schien.

Die Ausführungen erstrecken sich bis zum Jahre 1900. Von einer eingehenderen Würdigung der Schmiedekunst des 19. Jahrhunderts wurde jedoch Abstand genommen, weil es auf Grundlage der bisherigen Zeitschriftenliteratur u. dergl. nicht möglich war, den vielen, in neuerer Zeit in fast allen deutschen Städten schaffenden tüchtigen Meistern einigermaßen gerecht zu werden.

Der geschichtliche Ueberblick ist ferner auf Werke europäischer Herkunft beschränkt worden, und naturgemäß sind vor allem die Leistungen deutscher Künstler berücksichtigt.

Bei der Einteilung ist von dem üblichen Schema nach „Stilen“ abgesehen, weil die gebräuchlichen Bezeichnungen der Kulturperioden klare Zeitvorstellungen bisher nicht vermittelt haben. Die Gruppenscheidung ist deshalb kurzer Hand nach Jahrhunderten geschehen, und innerhalb dieser Grenzen ist nach der Bestimmung und Herkunft der Werke gegliedert.

Im zweiten und dritten Hauptabschnitte mußte die landschaftliche Gruppenbildung, die bei der Schmiedeisenkunst durchgehends an zweiter Stelle Berücksichtigung fand, in den Vordergrund treten.

Durch die Kapiteltrennung nach Jahrhunderten waren in einigen Fällen etwas gewaltsame Scheidungen unvermeidlich, durch Verweise auf die zugehörigen Textabschnitte ist dieser Mangel nach Möglichkeit auszugleichen versucht.

Die zahlreichen Abbildungen werden von jedem, dem umfangreiches Studienmaterial nicht jederzeit zur Verfügung steht, als eine wertvolle Sammlung gewürdigt werden, die die oft kurzen Angaben des Textes vervollständigt.

Von der bildlichen Wiedergabe mancher wichtiger Metallwerke mußte leider abgesehen werden, da Unterlagen für die Reproduktion nur mit Aufwendung zu großer Kosten erreichbar gewesen wären. In manchen Fällen haben Hinweise auf anderweit publizierte Abbildungen genügen müssen.

Berlin-Solingen, im August 1904.

Herm. Lüer.

Inhaltsübersicht.

Die Schmiedeisenkunst.

Die Zeit bis zum 13. Jahrhundert.

Von einer künstlerischen Bearbeitung des Eisens, insbesondere von einer kunstvollen Formung durch Schmieden im Altertume ist wenig bekannt. Wären damals die Schmiede schon Künstler gewesen, wie in späterer Zeit, dann müßten ausgeführte Werke trotz der leichten Vergänglichkeit des Eisens in größerer Zahl erhalten sein, aber selbst in *Pompeji* sind nur einige wenige schmiedeeiserne Geräte gefunden worden, die uns eine höhere Achtung vor der Leistungsfähigkeit der Schmiede der römischen Kaiserzeit abnötigen. Erwähnt sei als ein schönes antikes Schmiedewerk besonders ein schlanker Kandelaber im Museum zu *Pompeji*. Erst gegen das Ende des ersten nachchristlichen Jahrtausends nahm die Schmiedekunst einen lebhafteren Aufschwung. Freilich klären uns über die Schaffensweise auch dieser Periode erhaltene Schmiedearbeiten nicht auf, doch bei gemalten und plastischen Darstellungen des 9. und 10. Jahrhunderts mehren sich auf Türen Beschlagmuster, bei denen es sich nur um Eisenarbeiten handeln kann. Hingewiesen sei beispielsweise auf die Türbeschläge in der Bibel Karls des Kahlen, die im 9. Jahrhundert entstand (jetzt Bibl. nationale in *Paris*), dann besonders auf die Darstellungen im Prümer Antiphonar aus dem 10. Jahrhundert (jetzt Bibl. nat., *Paris*) und auf die Reliefs am Elfenbeinweihwassergefäß derselben Zeit im Dome zu *Aachen* u. a. m.

Diese bildlichen Darstellungen und nur wenig jüngere in größerer Anzahl erhaltene Eisenarbeiten lassen annehmen, daß die Entwicklung der Schmiedekunst, damals bei dem Beschlagwerk der Türen ihren Ausgang genommen hat.

Türbeschläge.

Der einzige Schriftsteller, der die Entwicklung der Schmiedekunst im Zusammenhange dargestellt hat, J. Starkie Gardner in dem South Kensington Museum arthandbook: Ironwork, glaubt, daß britische Schmiede die ersten waren, die technisch wie ästhetisch gleichwichtige eiserne Türausrüstungen in reicherer Weise ausbildeten. Und wenn auch sicherlich durch die Eigenart der britischen Kulturentwicklung, die durch Vermischung verschiedener einheimischer und zugewanderter Volkselemente

dem europäischen Festlande in manchen Punkten vorausgeeilt war, auch für das Gedeihen der eine vielseitige Erfahrung voraussetzenden Schmiedeisenkunst der Boden in bester Weise bereitet war, so darf man Gardner doch in seinen Ausführungen um so weniger zustimmen, als er bei seinen Untersuchungen die den erhaltenen Arbeiten vorausgehenden bildlichen Darstellungen völlig unberücksichtigt gelassen hat.

Gewisse verwandtschaftliche Züge sowohl in der Hauptgliederung wie in Einzelformen sind bei den ältesten Eisenbeschlägen in den Ländern des mittleren und nördlichen Europas unverkennbar, doch die mutmaßlich vorhandenen Beziehungen sind selten festzustellen. Eine genauere Datierung der alten Eisenwerke ist vorläufig auch nur selten möglich; oft wird das Jahr der Kirchenweihe auch für die Beschläge der Türen mit Geltung haben, zumeist aber kann man nur annäherungsweise die Entstehungszeit auf das 11. oder 12. Jahrhundert ansetzen. Die Miniaturen lassen erkennen, daß höchst kunstreiche Beschläge, die im Formcharakter wenig von erhaltenen Arbeiten des 11. oder 12. Jahrhunderts abweichen, schon im 10. Jahrhundert gefertigt wurden.

Allgemein läßt sich sagen, daß die Meister damals bei ihren Beschlagarbeiten von wesentlich anderen Gesichtspunkten geleitet wurden, wie sie uns heute maßgeblich sind, und daß man sich hüten muß, auf Grund neuzeitiger Zweckvorstellungen gar verurteilend den alten Werken gegenüberzutreten, wie es oft genug geschehen ist. Der Zweck der alten Beschläge sollte offenbar nicht nur der sein, die Türen fest in den Angeln zu halten, um ein leichtes Oeffnen und Schließen zu ermöglichen; diese Aufgabe hatte man seit Jahrtausenden befriedigend in einfachster kunstloser Weise gelöst. Auch die schmückende Bedeutung des Beschlagwerkes dürfte nicht zuerst erwogen sein. Das wichtigste Ziel, das man anfangs zu erreichen strebte, war sicherlich, den Holzplanken der Türen einen wirksamen Schutz gegen gewaltsame Zerstörungsabsichten zu schaffen.

Die Kulturverhältnisse änderten sich im Laufe der Jahrhunderte, der Schutzzweck der Beschläge trat wohl mehr und mehr in den Hintergrund. Allein man blieb zuerst der Ueberlieferung treu und erblickte kein Kunstverbrechen darin, den praktisch bedeutsamen Beschlagteilen ausschließlich schmückende hinzuzufügen. Im einzelnen Falle ist es natürlich unmöglich, zu entscheiden, welche Absichten die Künstler bei ihren Beschlagarbeiten leiteten.

Der Verwitterung des Holzes scheint man in den meisten Fällen dadurch vorgebeugt zu haben, daß man die Türen zunächst mit wohl meist farbigem Leder überzog; in verschiedenen Fällen liefern erhaltene Reste des Leders den Beweis dafür. Zugleich erreichte man durch diese Unterlage auch ein stärkeres Hervortreten der schönen Beschläge.

Die deutschen Beschläge, von denen nur einige Beispiele hier be-

sprochen werden sollen, sind durch besonderen Reichtum ihrer Erfindung ausgezeichnet, und es ist schwierig, sie ihren Formen nach in Gruppen zu sondern; immerhin sind landschaftliche Unterschiede unverkennbar. Die französischen und englischen Beschläge sind weniger abwechslungsreich, aber sie verraten eine höher entwickelte Schulung in der ornamentalen Komposition. Bei den in größerer Anzahl erhaltenen ältesten Türbeschlägen der sächsischen Lande ist eine klare Anordnung der Beschlagteile nur selten zu finden. Da die Türen aus senkrecht gestellten Bohlen hergestellt wurden, so mußten horizontal darüber gelegte Eisenteile für den Zusammenhalt am geeignetsten sein, das wußten auch die alten Meister und richteten sich im wesentlichen danach. Allein einige schlichte Horizontalschienen genügten schon damals weder den praktischen noch den Schönheitsanforderungen, die Zwischenräume sollten ausgefüllt werden. Als primitivste Art der künstlerischen Lösung möchte man da die bezeichnen, die sich an der Kirchtür zu *Beiersdorf* im jetzigen Königreich Sachsen erhalten hat. Zwischen den wagrechten Flachstäben ist in buntem Durcheinander allerhand aus Eisen geschmiedetes Getier verstreut, Vögel, Schlangen, Salamander und Fische; als Verkörperungen der vier Elemente hat man sie gedeutet.

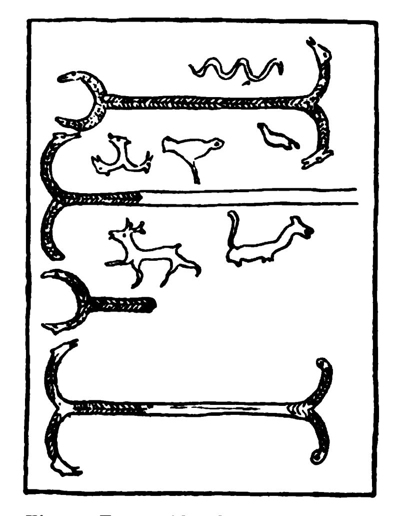


Fig. 1. Türbeschlag in Eisdorf. S. 3.

Im verwandten Beschlage der Kirchtür zu *Eisdorf* im Kreise Merseburg (Fig. 1, S. 3) finden sich auch größere vierfüßige Tiere, z. B. Hirsche, unter den Darstellungen. Die an den Enden gespaltenen und ankerartig auseinander gebogenen Hauptschienen laufen selbst wieder in Tierköpfe aus und ein dichtes Fischgrätenmuster ist mit dem Meißel darauf eingehauen. Die Verzierung der Beschlagteile durch eingehauene Linienmuster ist in der Frühzeit in allen Ländern verbreitet, später wird sie vielfach durch eine Modellierung ersetzt.

Beim Türbeschlage der Kirche in *Steudnitz* in Thüringen sind von den Horizontalschienen in unvollkommener Regelmäßigkeit kleine gebogene Glieder abgezweigt, die ebenfalls sämtlich in Tierköpfe endigen. Aus einem nicht ersichtlichen Grunde ist die zweite Schiene von oben nicht völlig über die Tür geführt und gespalten. Die beiden Endigungen sind zu Halbrunden gebogen, die wieder von größeren, mehrfach verzweigten Beschlagteilen umschlossen werden.

Das in seiner Einfachheit vollkommenste deutsche Beschlagbeispiel,

von dem man annimmt, daß es auch noch im 12. Jahrhundert entstanden sei, findet sich in *Braunschweig.* Zwei schlichte Bänder gliedern die Tür in drei rechteckige Felder, die untereinander gleich gefüllt sind mit je vier paarweise von einer Mittelrippe auswachsenden Schneckenwindungen. In



Fig. 2. Türbeschlag in Sindelfingen. S. 5.

sämtliche Beschlagteile sind kräftige längslaufende Hohlkehlen hineingehauen.

Neben diesen die Türfläche grundmusterartig bekleidenden Beschlägen finden sich aber im nördlichen Mitteldeutschland vermutlich auch noch aus dem 12. Jahrhundert solche, bei denen die Querschienen sämtlich von

einer Längsseite der Tür ausgehen und mit ihren rundlich gebogenen, gegenständigen Abzweigungen eine bald breitere, bald schmälere Holzfläche schützend bekleiden.

Auf der Kirchtür in *Alsen* im Kreise Kalbe finden sich nur zwei gleiche derartige Beschlagteile oben und unten angebracht; die Zweige endigen bei diesem Beispiele zum Teil in Tierköpfen und die Mittelrippen sind mit einem Fischgräten- und Kreuzbandmuster behauen.

Sieben solcher verschiedenartig verzweigter Beschlagteile schützen die Kirchtür in *Altpenig* in Sachsen.

Die westdeutschen Beschläge des 11. und 12. Jahrhunderts weichen

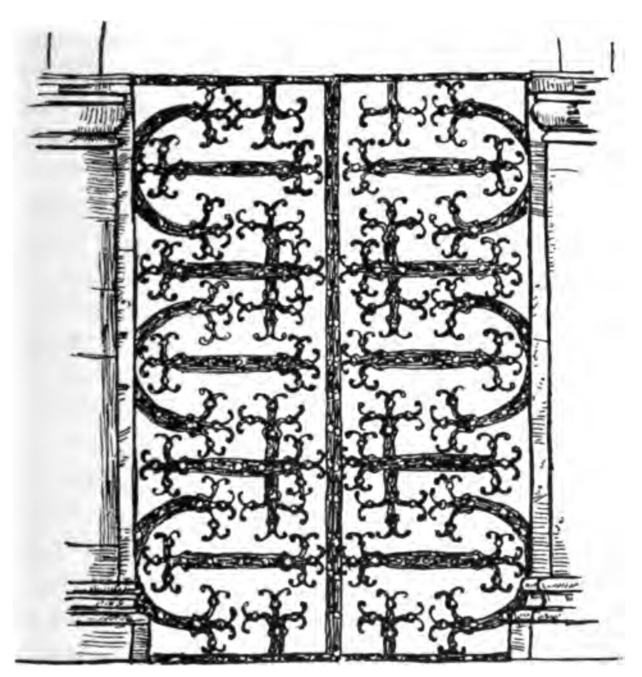


Fig. 3. Türbeschlag in Mittelheim. S. 6.

von den bisher angeführten Beispielen zumeist wesentlich ab, die Verteilung der Eisenteile läßt künstlerisch überlegene Meister erkennen.

In manchen Einzelheiten nähert sich der Beschlag an der bedeutsamen Kirche zu *Sindelfingen* in Württemberg (Fig. 2, S. 4) den mitteldeutschen Werken. Die vermutlich nach den Plänen des Abtes Wilhelm von Hirsau erbaute Kirche wurde 1083 geweiht, und man darf wohl annehmen, daß der sehr reiche Beschlag der Tür auch dem 11. Jahrhundert angehört. Charakteristisch für die Frühzeit sind besonders die zumeist stumpf auf die Hauptteile stoßenden Abzweigungen.

Von einer Reihe westdeutscher Beschlagwerke möchte man annehmen,

daß sie nicht ganz unabhängig voneinander und von französischen Arbeiten entstanden sind (s. S. 11).

In der Hauptgliederung wie in Einzelheiten zeigen z. B. die Türbeschläge der um die Mitte des 11. Jahrhunderts erbauten Kirche S. Emmeran in *Regensburg*, des Niedermünsters ebendort, der Abteikirche in *Alpirsbach*, der Kirche in *Maulbronn*, der Prämonstratenserkirche in *Arnstein*, zwei Beschlagwerke der Zisterzienserabtei *Eberbach* und der von allen angeführten reichste und schönste Beschlag an der Pfarrkirche St. Egidius in dem von Eberbach nicht fernen *Mittelheim* (Fig. 3, S. 5) u. a. m. entschiedene Gleichartigkeit. Die Hauptelemente dieser Beschläge sind an den Enden mehrfach gespaltene, hufeisenförmige Glieder, die zu je zweien gegenübergestellt, ebenfalls an den Enden gespaltene Schienen einschließen; hingewiesen sei darauf, daß bei dem älteren Sindelfinger Beispiel auch bereits kleine Hufeisenglieder in nicht ganz unähnlicher Anordnung vorkommen, und daß eine vielleicht noch engere Verwandtschaft, auch in der Gesamtkomposition, sich in Zeichnungen von Türbeschlägen in dem schon erwähnten Prümer Antiphonar aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts findet.



Fig. 4.
Türbeschlag in Grafendorf. S. 6.

In einzig dastehender Art sind solche in Doppelvoluten gespaltenen Sichelglieder an der Haupttür der Kirche in *Boppard a. Rh.* verwendet. In bereicherter Form sind vier Füllungen gitterartig damit bekleidet, und unten sind sie in regelmäßiger Anordnung zu einem breiten Friese zusammengestellt.

Als letzte Gruppe deutscher Eisenbeschläge aus dem Beginne unseres Jahrtausends seien schließlich einige Arbeiten aus Kärnten angeführt, wo zu allen Zeiten die Schmiedekunst in höchster Blüte stand. Zwei Beispiele in *Friesach* und *Grafendorf* im Dekanat Friesach (Fig. 4, S. 6) sind untereinander fast gleich, weichen aber von allen Beschlägen, die sonst aus deutschen Landen bekannt sind, stark ab. Die Türen sind auf einer quer darüber gebreiteten Blechunterlage durch Vertikalschienen in drei Felder von gleicher Breite gegliedert; bei der Grafendorfer, oben halbrunden Tür sind die Seitenfelder ununterbrochen oben im Halbrund herumgeführt und ein schlichtes füllendes Rankenband wirkt wie eine breite Borte. Das Mittelfeld ist gefüllt mit Ringen, die sich überschneiden. Der Be-

schlag der Tür in Friesach weicht von jenem nur dadurch ab, daß alle Felder auch oben stumpf endigen.

An mancherlei Lebewesen erinnernde seltsame Bildungen entstehen bei der Bearbeitung des Schmiedeisens fast unwillkürlich, solche Gebilde aber auf Flächen auch zu inhaltlich zusammenhängenden Darstellungen vereinigt zu haben, darf als eine Eigentümlichkeit der Schmiede des nördlichen Europas gelten. Aehnlich wie bei den angeführten deutschen Beschlagbeispielen in Wahren und Beiersdorf hat man in den skandinavischen Ländern vielleicht schon zu Ende des ersten Jahrtausends und wie datierte Werke beweisen noch im 16. und 17. Jahrhundert Menschen und Tiere in Eisen geschmiedet auf die Türen geheftet, und Gardner nimmt an, daß durch die in England eingedrungenen Dänen die Vorliebe für solche Motive auch auf das britische Inselreich übertragen worden sei. Gewiß ist, daß bei den ältesten englischen eisenbeschlagenen Türen derartige Gebilde keine Seltenheit sind.

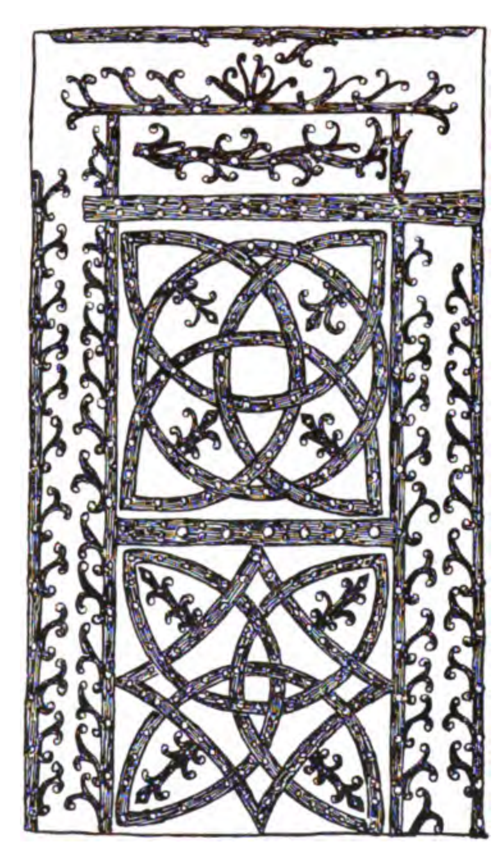


Fig. 5. Türbeschlag in Hormead. S. 7.

Daneben kommen häufiger Flechtmotive vor, wie sie schon Jahrhunderte früher von den irischen Mönchen in den reichverzierten Handschriften mit besonderer Vorliebe gezeichnet wurden. An der Kirchtür in *Hormead* (Fig. 5, S. 7) wird die mittlere Hauptfläche von einem solchen aus sich schneidenden Kreissegmenten gebildeten Flechtmuster gefüllt. Die hier aus den Schienen der Randstreifen herauswachsenden, an einem Ende doppelt geteilten Schnörkel können ebenfalls in ihrer Art als typische Bildungen in den englischen Beschlägen angesehen werden; in Frankreich sind sie selten und in Deutschland sind entweder beide Endigungen dieser C-Schnörkel ungeteilt oder beide doppelt geteilt.

Ein Beschlag an der Kirche in *Eastwood* erinnert in seiner Gesamtanordnung an die angeführten Beispiele in Alpirsbach, Maulbronn etc.;

die an den Enden der Horizontalschienen ansetzenden Schnörkel gleichen aber wieder denen an der Tür zu Hormead.

Als Typus einer verwandten Gruppe darf der Beschlag an der Kirchtür in *Haddiscoe* angesehen werden. An die Stelle der großen Sichelglieder sind im Winkel gebogene getreten und die Horizontalschienen schweben nicht frei, sondern wachsen aus jenen Beschlagteilen hervor. Und wie diese Anordnung sich mehr dem Bau einer wachsenden Pflanze nähert, so sind auch die Abzweigungen entsprechend als blattartige Gebilde behandelt.

Die Mitte der Tür bekleidet ein Kreuz, dessen Arme wiederum als Kreuze mit zahlreichen rundgebogenen Blattabzweigungen gestaltet sind. In der Mitte des Kreuzes findet sich ein durchbrochenes Geflechtmuster, das in einem kleinen Hakenkreuze oben noch einmal wiederkehrt.

Gleichartig gegliederte Beschlagwerke, bei denen jedoch die beiden Hauptquerschienen nur an einer Längskante von großen sichelförmigen Gliedern umschlossen werden, sind zum Teil erhalten in *Stillingfleet* und *Willingale Spain.*

Die Endigungen der großen Beschlagbögen des Beschlages in *Stillingfleet* erinnern an Tierköpfe, als füllende Teile waren anscheinend in größerem Umfange figürliche Elemente verwendet. Nur im oberen Teile der Tür sind noch ein Schiff mit hochgebogenem Vorderteil und zwei menschliche Gestalten vorhanden. Die Mitte der Tür durchquert ein aus dünnen, schnurartig gewundenen Rundeisenstäben geflochtenes Band.

Die Hufeisenglieder des Beschlages in *Willingale Spain* endigen ebenfalls in drachenkopfartigen Spaltungen. Als Füllglieder sind Stäbe verwendet, die beiderseits mit kleinen **C**-Schnörkeln berandet oder fiederblattartig gespalten sind. Bemerkenswert ist auch hier die bei englischen Beschlägen häufiger vorkommende, reizvolle schmale Randborte, bei der von der Innenkante der Eisenschiene in dichter Folge einwärts gebogene Blättchen abgespalten sind.

Derselbe Beschlagtypus findet sich in England auch auf Doppeltüren in symmetrischer Gegenüberstellung auf beiden Flügeln, z. B. in *Semperingham* und an der Kathedrale von *Durham.*

Bei dem Beschlage in *Semperingham*, der als eine Arbeit aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts angesehen wird, ist als Schmuckmotiv fast allein ein in Blätter endigender **C**-Schnörkel mit Mittelzunge verwendet. Die Hauptbeschlagbänder sind damit ausgestattet, an den Randschienen ziehen sie sich als Borte gereiht hin und im übrigen sind auf der Türfläche immer je vier solcher Schnörkel zu einer Rosette vereinigt. Oben finden sich im Beschlage ein vierfüßiges Tier und eine menschliche Figur in primitiver Darstellung.

Mit zu den reichsten und schönsten englischen Beschlägen gehört

der an der *Durham*-Kathedrale (Fig. 6, S. 9), der angeblich um 1135 entstanden ist. Gardner sieht ihn wegen einer Reihe, wie es scheinen möchte, nicht ganz triftiger Gründe für eine französische Arbeit an. Als im wesentlichen entscheidendes Merkmal dafür, daß es sich nicht um eine einheimische Arbeit handelt, wird geltend gemacht die Art der Rankenendigungen, bei denen neben einer Mittelzunge zwei ungleiche Schnörkel herauswachsen. Weiter nimmt er an, daß die Herstellung des Beschlagwerkes in zahlreichen kleinen Teilen dem französischen Brauche entsprechend sei, in England aber nicht vorkomme. Nun finden sich aber dreiteilige, allerdings symmetrische Endigungen auch bei anscheinend zu Anfang des 12. Jahrhunderts hergestellten, typisch englischen Beschlägen vor (z. B. an der Margaret Rodingkirche, Essex) und vielfache Teilungen auch von zusammengehörigen Gliedern lassen sich ebenfalls nachweisen (z. B. in Hormead). Die vielfache Teilung scheint an sich schon gegen den Import zu sprechen, da doch die Gefahr eines verkehrten Zusammenfügens sehr groß gewesen wäre. Alle solche Schlußfolgerungen sind gewagt, zuerst müßte zuverlässig die Frage beantwortet werden, wann der Beschlag entstanden ist, und das wird niemals möglich sein.

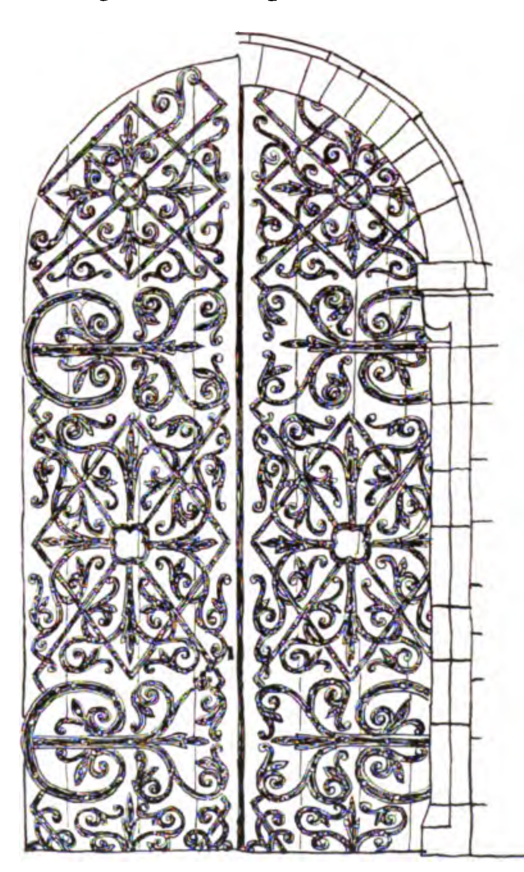


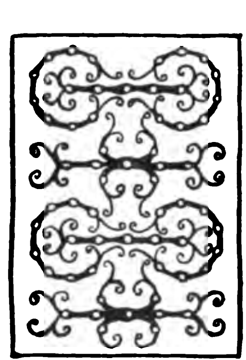
Fig. 6. Türbeschlag in Durham. S. 9.

Der nächstliegende Gedanke bei der Prüfung des Durhambeschlages ist eigentlich der, daß es sich um eine Arbeit des beginnenden 13. Jahrhunderts handelt. Schon die überaus lebensvolle Art der Rankenführung scheint gegen die angenommene Entstehungszeit (um 1135) zu sprechen, ganz besonders in Frankreich, denn dort ist kein Beschlag aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts erhalten, der eine ähnliche Vollkommenheit des Linienempfindens wahrnehmen ließe. Von den von Gardner als verwandt herangezogenen, nach seiner Annahme obendrein später ausgeführten Beschlägen läßt sich das gewiß nicht sagen. Auch dürfen für die Her-

kunftsfrage die mit den Rankenkreuzen verschlungenen Vierecke mit ihren überschneidenden Querschienen nicht unbeachtet bleiben; es sind Flechtmuster, auf die auch bei den Beschlägen in Hormead und Haddiscoe hingewiesen wurde und die nicht auf Frankreich als Ursprungsland hinweisen.

Schließlich wird man in der Annahme, daß es sich um eine englische Arbeit des 13. Jahrhunderts handeln möchte, noch durch den Vergleich mit den Beschlägen der *St. Albans*-Abteikirche bestärkt, die in Portalen von 1160 und 1190 angebracht waren. Bei diesen findet sich durchaus der gleiche fortlaufende Rankentypus in etwas ungelenkerer Form und mit Kopfendigungen; doch die Endigungen scheinen der Art der Rankenführung gegenüber erst in zweiter Linie von Wichtigkeit zu sein.

Mit dieser einen Ausnahme betrachtet Gardner die französische Schmiedeisenkunst im Beginne des 2. Jahrtausends als völlig abhängig von England und zwar besonders deshalb, weil die auch in Frankreich anfangs herrschende Beschlagform mit den aus großen Hufeisengliedern herauswachsenden, auch bei geschlossenen Türen frei auf der Außenseite sichtbaren Angelbändern als mißverstandene und den ursprünglichen Zweck verfehlende Nachbildung angesehen werden müßte. Ob nun aber das teilweise Verdecken der Angelbänder durch die äußere Türleibung solch wichtige, praktische Gründe hatte, wie Gardner annimmt, oder ob man etwa deshalb den Beschlag bis an die Kante der Türflügel rückte, weil sonst bei geöffneter Tür ein kahler Rand sichtbar gewesen wäre, oder ob endlich traditionelle Uebung diese Anordnung zumeist beibehalten ließ, das sei dahingestellt; man wird daraufhin schwerlich ein Abhängigkeitsverhältnis konstruieren dürfen.


Fig. 7.
Türbeschlag in Pontigny.
S. 10.

Allem Anschein nach kommen große, hufeisenförmige Beschlagteile in Frankreich auch bereits im 11. Jahrhundert, wenn nicht früher, vor; es bedarf noch einer Prüfung der bildlichen Darstellungen, um diese Frage zu klären. In mannigfaltigen Wandlungen der Formen und der Ausgestaltung bald mit, bald ohne Mittelschiene bleiben die Hufeisenglieder dort bis ins 13. Jahrhundert hinein in den Beschlägen tonangebend. Auch Tierkopfendigungen fehlen bei den französischen Beschlägen nicht, wenn sie auch seltener vorkommen als in Deutschland, den nordischen Ländern und in England. Ganze menschliche Gestalten und Tiere sind von französischen Schmieden in den Beschlagwerken wie es scheint kaum dargestellt.

Einen in seinen wesentlichen Zügen bereits bekannten Typus vertritt der Beschlag an der Kirche in *Pontigny* (Fig. 7, S. 10). Die Tür ist wie bei den Kirchen in *Eastwood, Maulbronn, Eberbach* u. a. durch Quer-

schienen gegliedert, von denen in diesem Falle nur zwei von hufeisenförmigen Gliedern umschlossen werden; die eigentlichen Angelbänder sind wie auch bei den Beispielen im westlichen Deutschland und in England auf die Rückseite verlegt. Fast gleichzeitig trat in den drei großen Nachbarländern in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Vorliebe für diese Art der Beschläge hervor.

Wenn sich auch die Vorstufen für diesen Beschlagtypus bereits einige Jahrhunderte früher auf deutschen Miniaturen nachweisen lassen, so scheint doch seine eigentliche Ausbildung in Frankreich geschehen zu sein, von wo anscheinend auch die Weiterverbreitung ausging.

Die künstlerische Einwirkung Frankreichs auf England und Deutschland läßt sich für jene Zeit in vielen Fällen bestimmt nachweisen. Besonders deutlich kann man die technische und formale Entwicklung der Bauten Hand in Hand mit der Ausbreitung der französischen geistlichen Ordensgemeinschaften verfolgen, unter denen vor allem die Zisterzienser in Betracht kommen. *Pontigny* ist Zisterzienserabtei, ebenso *Maulbronn* und *Eberbach*, damit ist die Ursache der Aehnlichkeit auch in ihren Türbeschlägen einigermaßen aufgeklärt. Eine höchst bedeutsame Einrichtung wurde von den französischen Orden mit nach Deutschland übernommen, nämlich die, daß Handwerker mit ihnen in engem Verhältnis standen. Insbesondere weiß man von den Cluniacensern, deren Bewegung in Deutschland von Hirsau ausging, daß bei ihnen die Institution der Konversen bestand, das heißt Handwerker, vor allem fabri lignarii et ferrarii latomi quoque et muratores, die als Laien dem Kloster dienstbar waren (Dehio und Bezold, Die kirchl. Bauk. d. Abendlandes, Bd. VII S. 211). Diese Klosterhandwerker wurden in der Umgebung der neuen Ansiedlungen die Lehrmeister.

Die technische Befähigung, allen Aufgaben gerecht zu werden, mangelte den deutschen Schmieden nicht, es bedurfte nur der künstlerischen Anregung, ihrem Können Ausdruck zu verleihen. Die unter französischer Leitung in deutschen Landen begründeten Ordensbauten wurden also für einen weiten Umkreis die erfrischenden Quellen für Künstler aller Art.

Der Beschlag in *Pontigny* und die sehr verwandten Beschläge an der Nordtür der Kirche in *Chablis* (Yonne) und an den Westtüren in *Vezeley* (Annales archéologiques de Didron Bd. XV. Abb. S. 270) müssen bereits als die vollkommensten Beispiele ihrer Art in Frankreich angesehen werden. Möglicherweise sind die Beschläge der Kirche in *Montreal* bei Pontigny und die an der Kathedrale von *Le Puy* zu ihren nächsten Vorstufen zu rechnen.

Bei dem Beschlag in *Montreal* sind die Angelbänder mit ihren bereichernden Formen wieder als Hauptteile behandelt, sie wachsen aus einem Hufeisengliede heraus und sind an den Längskanten mit ähnlichen

Gebilden ausgestattet. Die freien Querschienen sind ähnlich, aber von der Längsmitte symmetrisch gegliedert.

In *Le Puy* (Fig. 8, S. 12) ist der Beschlag auf einer Doppeltür symmetrisch verteilt. Die sichtbar nicht mit Angelbändern verbundenen Sichelteile erscheinen durch tiefe Spaltung verdoppelt; stumpf vor ihrer Oeffnung und auf den Mitten der Türflügel sind beiderseits ankerartig gespaltene Querschienen angeordnet und aus kleinen Gliedern gebildete Bänder queren die Flügel in den Zwischenräumen.

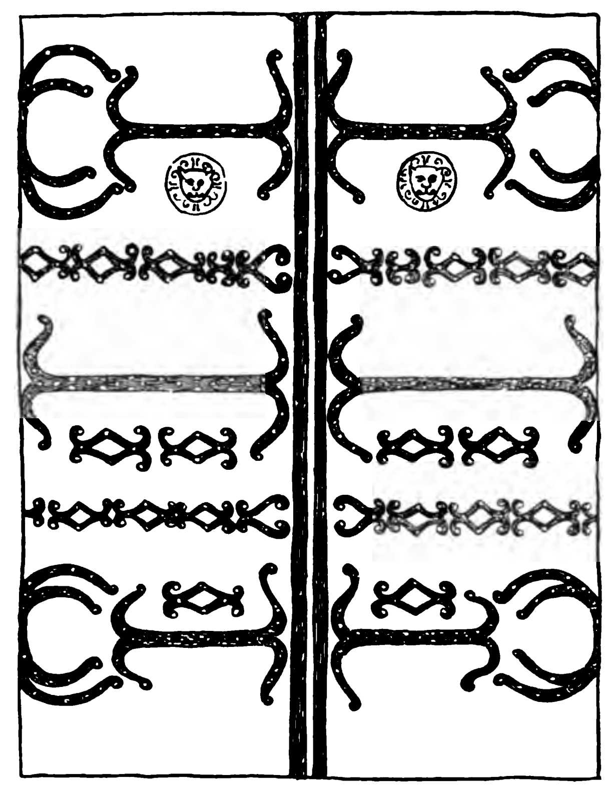


Fig. 8. Türbeschlag in Le Puy en Velay. S. 12.

In nahen Beziehungen zu diesen Beschlägen stehen auch die an den Kirchtüren in *Ebreuil, Levroux* und *Le Dorat*, deren Schienenendigungen Gardner als besonders charakteristisch für die französische Art der Formung ansieht. Die stark zusammengebogenen, die Schienen umschließenden Sichelglieder endigen in *Ebreuil* und *Levroux* in Tierköpfe. Die Beschlagteile sind auch bei diesen Beispielen über zwei Türflügel symmetrisch verteilt. Die Entstehungszeit der letztgenannten wird zumeist um ein Jahrhundert auseinandergerückt, der Beschlag zu *Ebreuil* soll zu Anfang des 12., der zu *Levroux* zu Anfang des 13. Jahrhunderts gefertigt

sein; man möchte beide in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts verweisen. Einen in den Einzelformen durchaus gleichartigen Beschlag an der Kirche in *Neuvy-St. Sépulcre* hält auch Viollet-Le Duc für eine Arbeit aus dem Ende des 12. Jahrhunderts.

Einige in der Gesamtanordnung von den bisher angeführten wesentlich abweichende französische Beschläge mögen noch kurz betrachtet werden.

Fast von einer Hand gefertigt zu sein scheinen die Beschläge an den auch baulich einer Gruppe angehörenden auvergnatischen Kirchen in *Orcival* (Fig. 9, S. 13) und St. Julien in *Brioude*. Von den Angelbändern gehen hier rechtwinklig in symmetrischer Gegenüberstellung zwei den Angelbändern ähnlich gestaltete, aber reichere Glieder aus. Die Zwischenräume sind mit gleichartigen Gebilden gefüllt, die ebenfalls zumeist stumpf von den Kanten der Türen ausgehen. Die Bogenendigungen weisen Dreiblattformen auf, wie sie sich auch bei den angeführten Beispielen finden. Bemerkt sei, daß auch bei dem Beschlage in Orcival einzelne Teile auf der Rückseite der Tür mit Köpfen endigen.

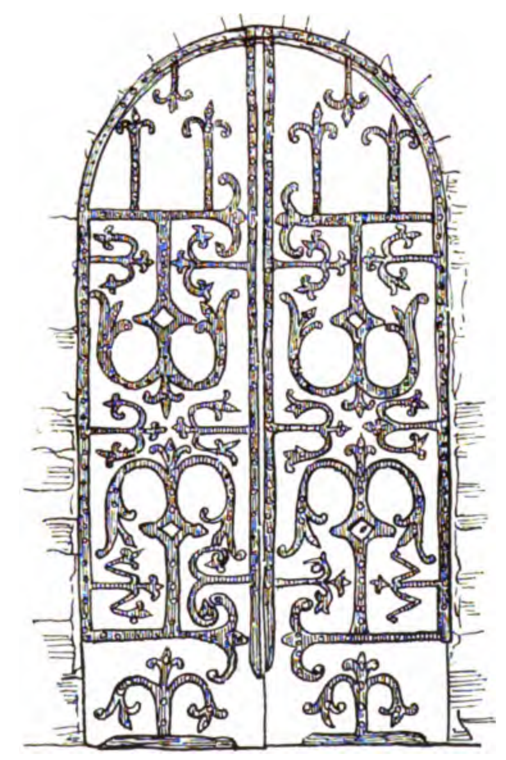


Fig. 9. Türbeschlag in Orcival. S. 13.

Neue Beschlagmotive in Vereinigung mit bereits bekannten finden sich an der Westtür der Kathedrale von *Angers* (Fig. 10, S. 14). Obschon die Bauzeit dieser Kirche weit in das 13. Jahrhundert hinaufreicht, darf man doch als Entstehungszeit des Beschlagwerkes noch das 12. Jahrhundert annehmen.

Aehnlich dem Beschlage von Pontigny sind auch in Angers große Sichelglieder einander gegenübergestellt, die zum Teil Horizontalschienen, teils gleicharmige Kreuze mit Reifen auf den Mitten einschließen. Die Zwischenräume füllen verschiedene kleine geometrische Gebilde, die ebenso wie ein Teil der großen Beschlagglieder durchbrochen sind.

Wie eine Vorstufe des Beschlages in Angers erscheint das Beschlagwerk auf den Haupttüren der Kirche zu *Paray le Monial*, bei dem eben-

falls an den Enden gespaltene Kreuze von je vier Sichelgliedern umschlossen sind.

In den südlicher gelegenen Ländern sind kunstvolle eiserne Türbeschläge, deren Entstehungszeit bis in den Beginn unseres Jahrtausends



Fig. 10. Türbeschlag in Angers. S. 13.

zurückreicht, in etlichen Beispielen nur noch in *Spanien* erhalten, und zwar besonders in der an die Pyrenäen grenzenden Provinz Katalonien. Angeführt sei der Beschlag in *Marcevols* (Fig. 11, S. 15).

Eine allzu große eigene Erfindungsgabe verraten die spanischen Be-



Fig. 11. Türbeschlag in Marcevols. S. 15.

schläge des 12. Jahrhunderts nicht, sie gleichen einander in hohem Maße, und die Vermutung liegt nahe, daß südfranzösische Vorbilder benützt sind. Der umgekehrte Weg ist deshalb schwerlich anzunehmen, weil auch die spanische Baukunst jener Zeit entschieden in einem Abhängigkeitsverhältnisse von Frankreich steht. Die südfranzösischen Beispiele,

die als die Vorbilder der spanischen Schmiede gelten dürfen, sind erhalten in *Louderville* und in *Cadiac* im Vallée d'Aure (Hautes Pyrenées), und dargestellt ist ein in Frage kommender Beschlag auch im Friese an der Hauptfassade von St. Trophimes in *Arles*, der um 1170 entstanden sein soll. Der Beschlag an der Kirche in *Cadiac* ist aus zahlreichen Querschienen gebildet, aus denen paarweise Spiralschnörkel herauswachsen, deren Oeffnungen im allgemeinen der senkrechten Mitte zugekehrt sind.

Nach demselben Schema sind fast alle spanischen Beschlagwerke geschmiedet. Bisweilen sind die Spiralen, wie an der Tür von *St. Juan de las Abadesas*, palmettenartig angeordnet.

Gitter.

Aus gekreuzten Stäben gebildete kleinere Eisengitter waren, wie z. B. Funde in *Pompeji* erkennen lassen, schon in antik-römischer Zeit in Gebrauch. Im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung sind häufiger in

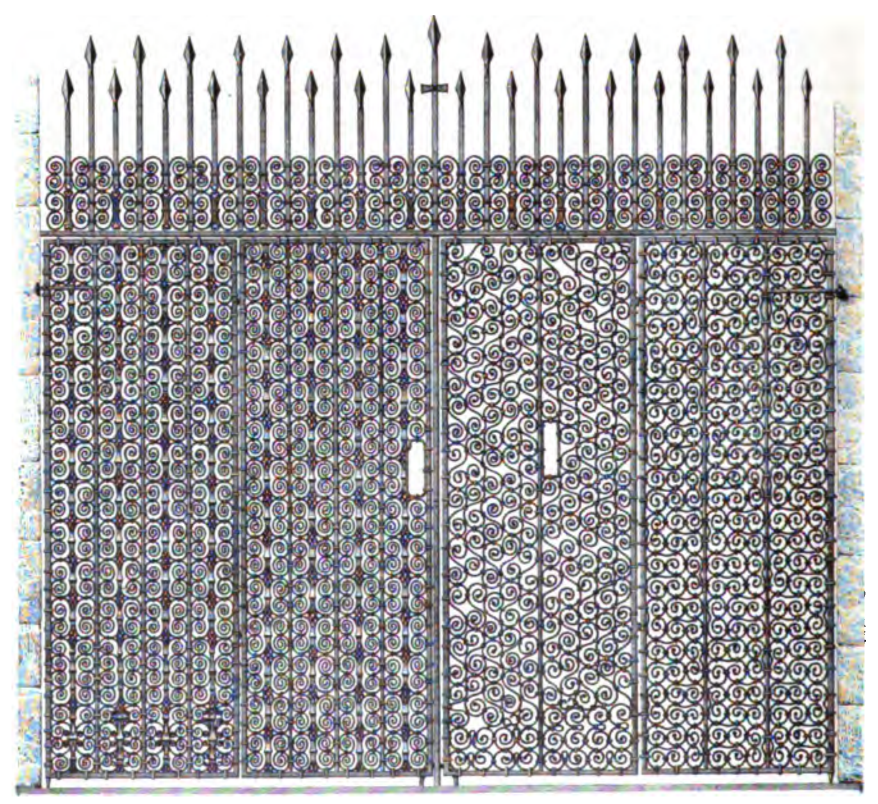


Fig. 12. Gitter in St. Aventin. S. 18.

Bronze gegossene Gitter nachweisbar. Erst seit dem 11. Jahrhundert mehren sich große in Eisen geschmiedete Gitter, die in den Kirchen zum



Fig. 13. Gitter aus der Abtei Ourscamp. S. 20.

Abschluß der Kapellen, zur Umfriedigung von Grabmälern und einzelner Teile kostbaren Kirchenbesitzes gewiß deshalb besonders gern verwendet wurden, weil sie sich ebenso sehr durch Festigkeit wie Durchsichtigkeit auszeichneten.

Eines der ältesten und schönsten Eisengitter ist in *Frankreich* in der Kirche von *Le Puy* erhalten, deren Türbeschlag bereits besprochen

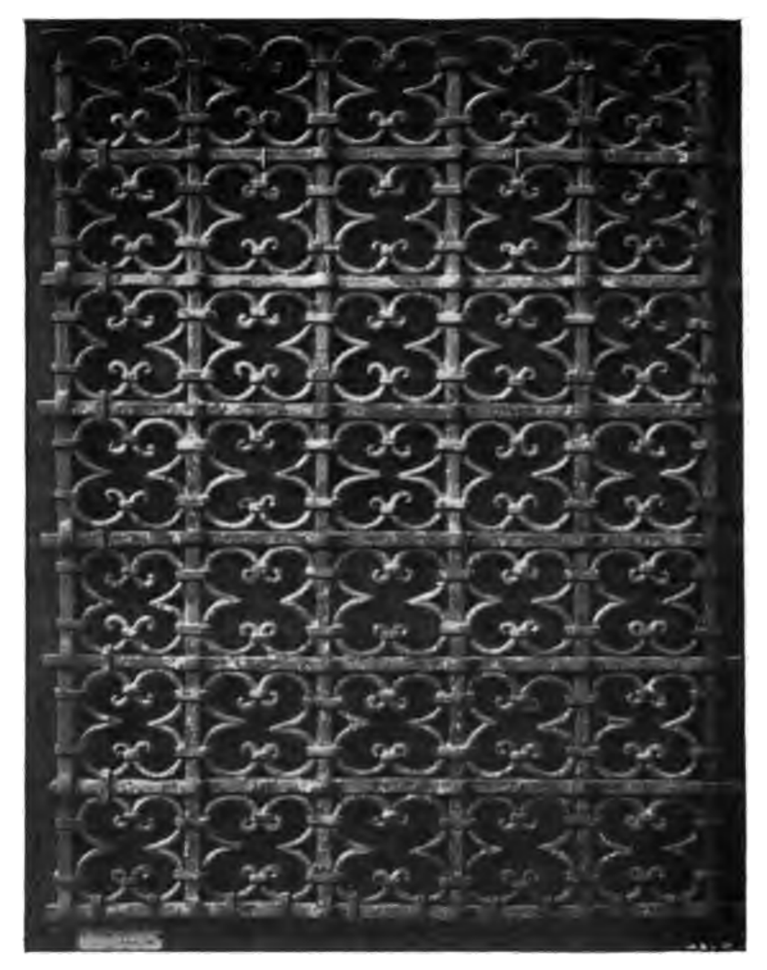


Fig. 14. Gitter, Frankreich 13. Jahrh. *Paris, Mus. des arts décor.* S. 20.

wurde. Breite, durch ein eingehauenes Rankenornament verzierte Schienen bilden die Umrahmung und zwischen senkrechten Stäben bildet ein immer wiederholtes, durch umgelegte Bunde in allen Teilen gefestigtes Spiralmuster die Füllung. Diese Art der Gitterbildung ist typisch für das 11. bis 13. Jahrhundert, es kommen aber in den Grundmotiven wesentlich vereinfachte und ebenso bereicherte Werke vor.

Bei dem an Schönheit kaum hinter dem erstgenannten zurückbleibenden Chorgitter der Kirche Sainte Foi in *Conques* (Aveyron) bildet eine obere

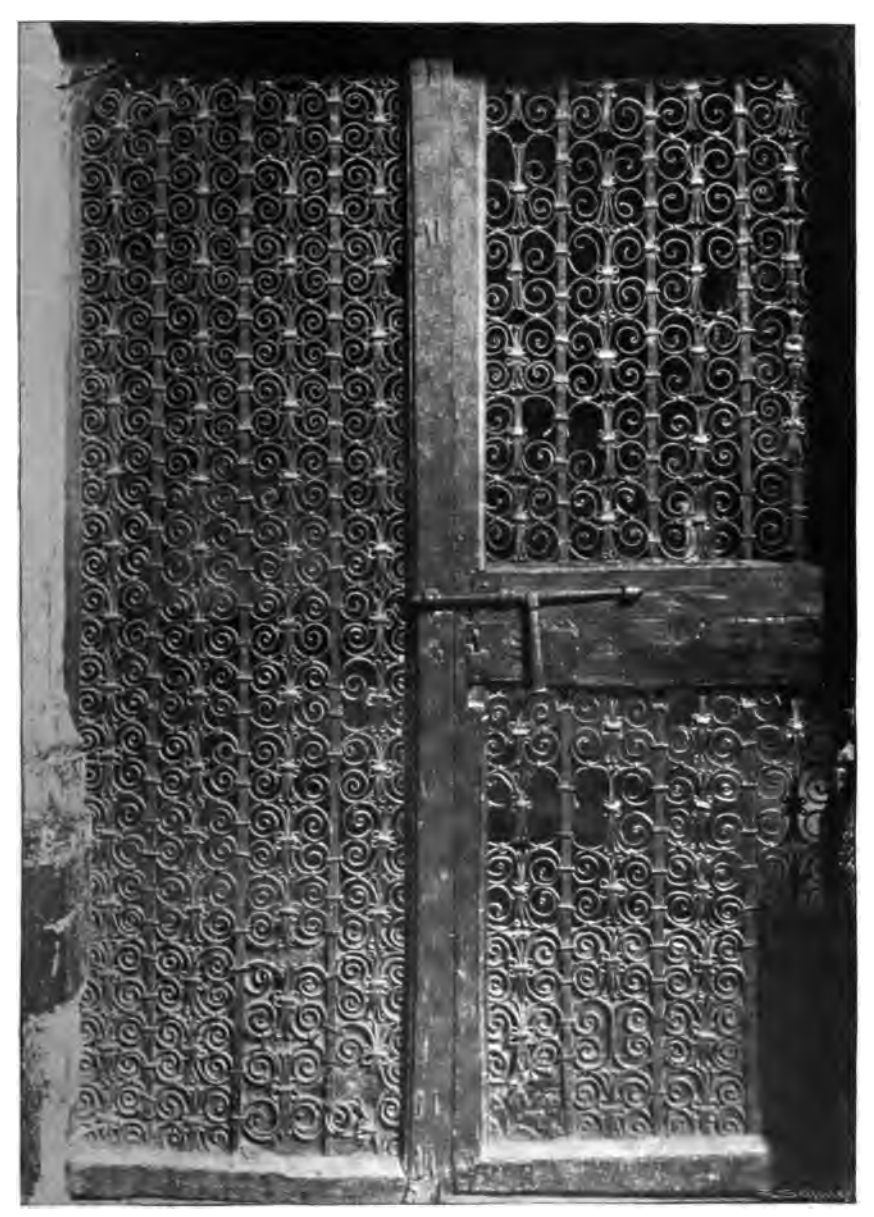


Fig 15. Gitter in Palencia. S. 21.

Reihe von paarweis hochgestellten, palmettenartig gefüllten S-Schnörkeln eine noch von spitzzackig endigenden Stäben überragte Borte.

In der Kirche *St. Aventin* (Fig. 12, S. 16) sind die Vertikalfelder

eines verwandten Gitters abwechselnd mit **C**- und **S**-förmigen Gliedern dicht gefüllt.

Zu höchstem Reichtum ist der Gittertypus dann gesteigert in den Gittertürflügeln aus der Abtei *Ourscamp* in der Picardie (Fig. 13, S. 17) und bei einem sehr ähnlichen Gitter, von dem sich in den Annales archéologiques (Didron) Bd. X S. 116 eine Abbildung findet. Beide gehören vielleicht bereits dem 13. Jahrhundert an.

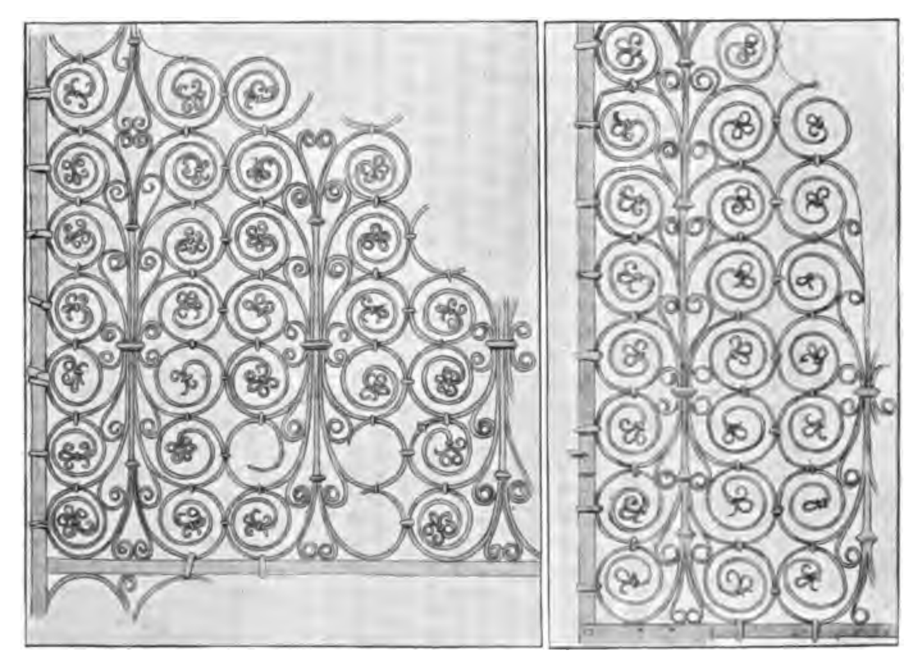


Fig. 16. Gitter aus Winchester. *South Kensington-Museum in London.* S. 21.

Gitter ähnlicher Art scheinen in Frankreich vielerorten als Chorabschlüsse gedient zu haben, so z. B. in *Paris* in der Kathedrale, in der Kirche *St. Germer* bei Beauvais, in *St. Denis* etc.

Als Beispiele eines zweiten Typus müssen einige wie man annimmt aus dem 12. und 13. Jahrhundert stammende französische Gitter gelten, von denen das eine unbekannter Herkunft jetzt in *Paris* im Musée des arts décoratifs verwahrt wird (Fig. 14, S. 18), während das andere sich ehemals in Cluny befunden haben soll. Durch geringe Abänderung der Einzelformen des ersten Typus und eine neue Art der Anordnung wird der Eindruck eines völlig anderen Gittertypus erzielt, dessen Hauptmotiv der Vierpaß ist, und der zu größter Verbreitung in Italien gelangte, ohne daß bisher auf die älteren französischen Vorstufen hingewiesen wäre.

In Spanien finden sich Beispiele des ersten, den dortigen Türbeschlägen so sehr verwandten Typus in der Kathedrale von *Palencia*

(Fig. 15, S. 19), in einer Kapelle des Kreuzganges der Kathedrale von *Pamplona*, in *Avila* und an anderen Orten.

Eine Reihe gleichartiger Gitter ist auch in England erhalten. Das durch Entstehungszeit (11. Jahrhundert) und Arbeit hervorragendste befand sich in der Kathedrale von *Winchester* (Fig. 16, S. 20). Bei diesem Gitter

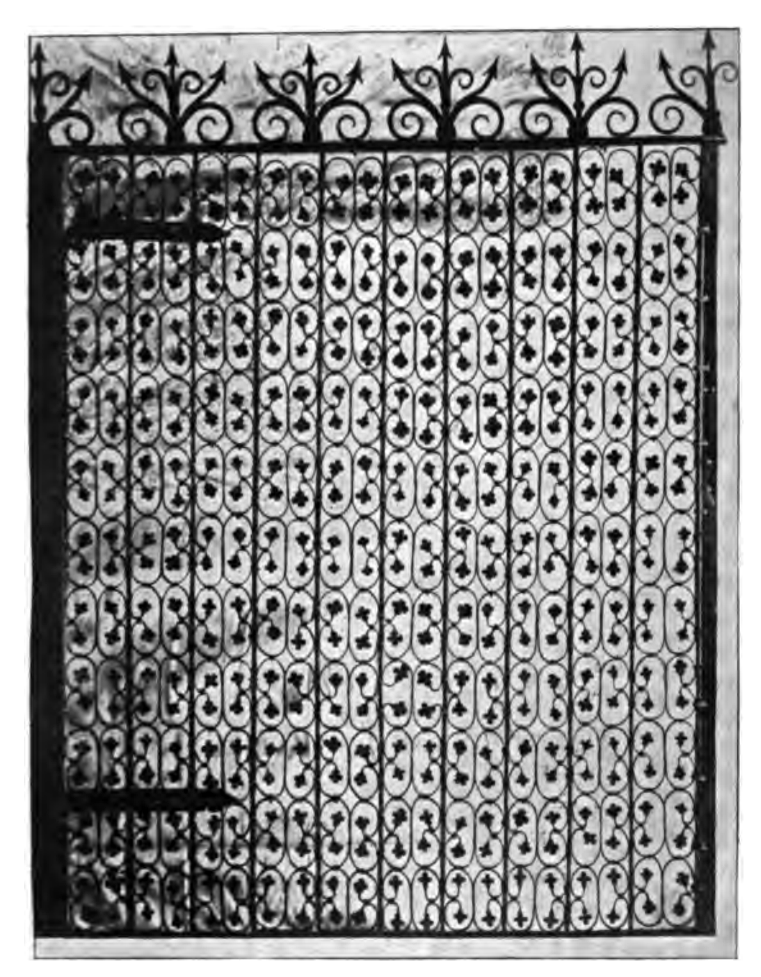


Fig. 17. Gitter aus Lüneburg. S. 22.

ist die Ausstattung der Rankenendigungen durch kleine, in Form der heraldischen Lilie gebogene Bildungen bemerkenswert.

Die übrigen verwandten noch in englischen Kirchen vorhandenen, teils bereits dem 13. Jahrhundert angehörenden Gitter sind, wie die Mehrzahl der französischen Gitter, aus mehr oder minder spiralig gerollten C-Schnörkeln zusammengesetzt. Ein Beispiel dieses Typus aus der Zeit um 1200 erhielt sich im Chor der Kathedrale von *Lincoln*, ein etwas

jüngeres in der Kathedrale von *Canterbury*. Das Bruchstück eines solchen Gitters bewahrt die *St. Albans*-Kirche. Ein Gitter, dessen Felder, ähnlich dem französischen in St. Aventin, verschiedenartig mit **C**-, **E**- und **S**-Schnörkeln gefüllt sind, ist aus der Kathedrale in *Chichester* in das South Kensington-Museum in London gelangt.

In Deutschland und den Niederlanden sind Gitter des reicheren Spiraltypus nicht erhalten. Die Halle in *Brügge* bewahrt aber aus dem 13. Jahrhundert eine seltene Abart dieser Gitterform. Bei diesem Beispiele wachsen die Spiralen sämtlich in derselben aufsteigenden Richtung aus senkrechten Schienen heraus, in den Spiralreihen herrscht also nur vertikale Symmetrie, nicht wie sonst in der Regel auch horizontale.

Nur zwei dem **C**-Schnörkeltypus angehörige Gitter, die möglicherweise erst im 14. Jahrhundert entstanden aber auch hier schon erwähnt werden mögen, sind in Deutschland bekannt geworden. Das eine dieser Gitter bildete ehemals den Chorabschluß in der Michaeliskirche in *Lüneburg* (Fig. 17, S. 21), das andere befindet sich noch im Dome zu *Hildesheim*. Bei beiden Gittern endigen die **C**-Schnörkel in Blättern, die bei dem Hildesheimer Beispiele durchbrochen sind, und deren Formen in reichster Mannigfaltigkeit wechseln.

Dreizehntes Jahrhundert.

Das 13. Jahrhundert ist die erste Glanzperiode der Schmiedekunst, besonders in Frankreich, den Niederlanden und England.

In Vervollkommnung der Technik, in Veredlung der Formen, im Reichtum der Erfindung und schließlich auch in der Mannigfaltigkeit der Verwendung nimmt die Schmiedeisenkunst einen gewaltigen Aufschwung.

Türbeschläge.

Den ersten Platz behaupten auch jetzt die Beschläge an den Kirchtüren, es entstehen Werke, deren Großartigkeit niemals wieder erreicht, geschweige denn überboten wäre.

Französischen Meistern aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts gebührt der Ruhm, die schönsten Beschlagwerke aller Zeiten geschaffen zu haben. In schwächeren Tönen klangen in England, den Niederlanden und Deutschland die Saiten aus, die jene Künstler kraftvoll angeschlagen hatten.

Die Beschläge an den beiden Seitentoren der Westseite der Kathedrale von *Paris* (Fig. 18, S. 23 u. Fig. 19, S. 24), insbesondere die der Annenpforte, bezeichnen den Höhepunkt der französischen Schmiedeisenkunst. Bei diesem Beschlagwerke sind die sich breit über die Fläche verzweigenden Hauptquerschienen auch zugleich die Türangeln; drei dieser mächtigen

Rankenarme halten jeden Flügel der Doppeltür. Zwischen diesen Hauptbeschlagteilen sind kleinere angeordnet, die hier wohl kaum noch die Aufgabe erfüllen sollten, das Holzwerk der Tür vor gewaltsamer Zerstörung



Fig. 18. Türbeschläg an Notre-Dame in Paris. S. 22.

zu schützen, ästhetisches Bedürfnis allein wird der Anlaß gewesen sein, in diesem Punkte der Ueberlieferung zu folgen.

Das Schema der Notre-Dame-Beschläge ist überaus einfach, sie bewahren dadurch die wundervolle Klarheit trotz der unendlichen Fülle verschiedenartigster Einzelformen. Der lebensvolle Eindruck der tausendfältig verzweigten Ranken mit allen hineingeflochtenen Vögeln und Fabel-

wesen wird durch die kräftige Modellierung aller Teile aufs höchste gesteigert.

Die Ausführungsart, die die alten Schmiedekünstler bei diesen Beschlägen anwendeten, ist von Viollet-le-Duc aufs sorgfältigste untersucht, im Dictionnaire de l'Architecture Bd. VIII S. 302 ff. gibt er darüber jede wünschenswerte Auskunft. Der gewaltige Eindruck, den diese Meisterwerke auf alle späteren Geschlechter hervorriefen, spiegelt sich am deutlichsten in der mystischen Persönlichkeit des im Volksglauben lebenden

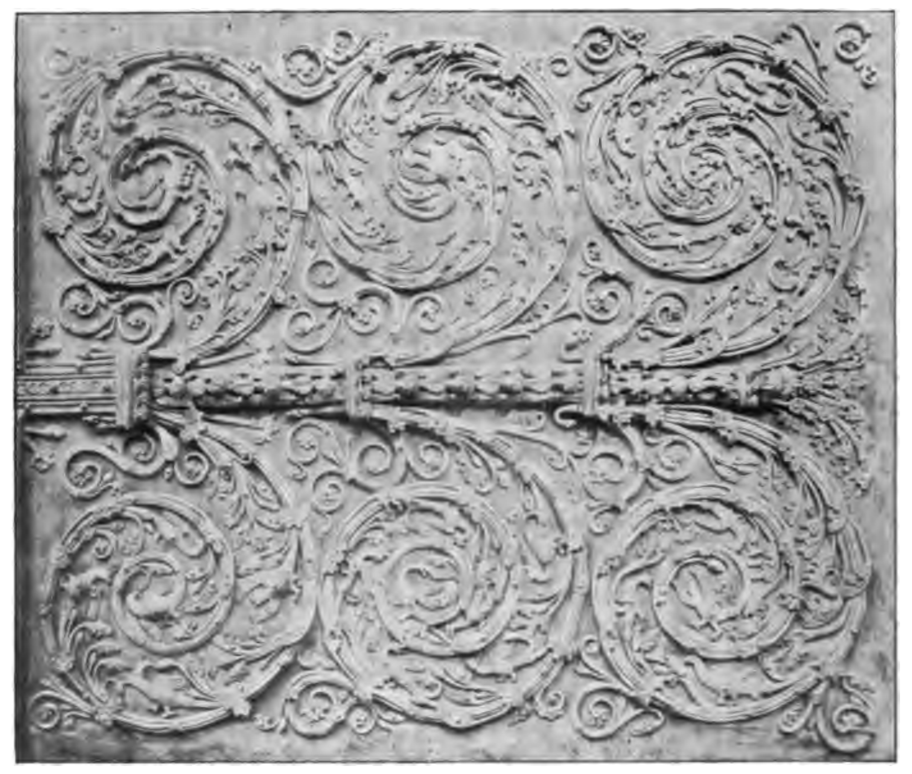


Fig. 19. Türbeschlag an Notre-Dame in Paris (Teil). S. 22.

Meisters wider. Man hielt es jahrhundertelang für unmöglich, daß ein gewöhnlicher Sterblicher ohne übernatürliche Hilfsmittel solches Wunderwerk in Eisen zu schmieden vermocht hätte; und noch der zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebende, geschickteste Schmiedemeister seiner Zeit, Mathurin Jousse, glaubte, daß der Künstler der Notre-Dame-Türen mit Hilfe eines verlorenen Geheimnisses sein Werk vollbracht habe, ja er meinte sogar, daß der Künstler die Fähigkeit besessen habe, das Eisen wie andere Metalle zu gießen, was man zu Anfang des 17. Jahrhunderts nur sehr mangelhaft verstand.

In der Ueberlieferung lebt noch heute auch der Name des Schmiedes von Notre-Dame, Biscornette soll er geheißen haben. Doch keine glaub-



Fig. 20. Türbeschläg in Embrun. S. 27.

würdige Quelle vermag die Richtigkeit dieses Namens zu bestätigen und es ist schon verschiedentlich nachgewiesen, daß auch er nur ein Produkt der erregten Phantasie ist. Der Teufel in höchsteigener Person wurde als der Verfertiger des Beschlagwerkes angesehen, und nur eine zarte Umschreibung seines nicht gern genannten Namens ist Biscornette oder Biscornet, das heißt der Doppeltgehörnte. Daß nur der Satan die Beschläge geschaffen habe, dafür wollte das Volk auch einen Beweis erblicken in der anscheinend unverziert gebliebenen mittleren Westtür der Kathedrale; an dieser für den Eingang des Allerheiligsten bestimmten Pforte soll die Kunst des Bösen gescheitert sein. Ueber der Sage steht die künstlerische Tat; wir vermögen diese in ihrer Größe umso leichter zu ermessen, seitdem nach einem recht trocken ausgefallenen Entwurfe Viollet-le-Ducs von dem Pariser Schmiede Boulanger bald nach der Mitte des 19. Jahrhunderts auch die Mitteltür ein Beschlagwerk erhalten hat, das äußerlich und technisch wohl den Beschlägen der seitlichen Türen ähnelt, künstlerisch aber wenig mit ihnen gemein hat.

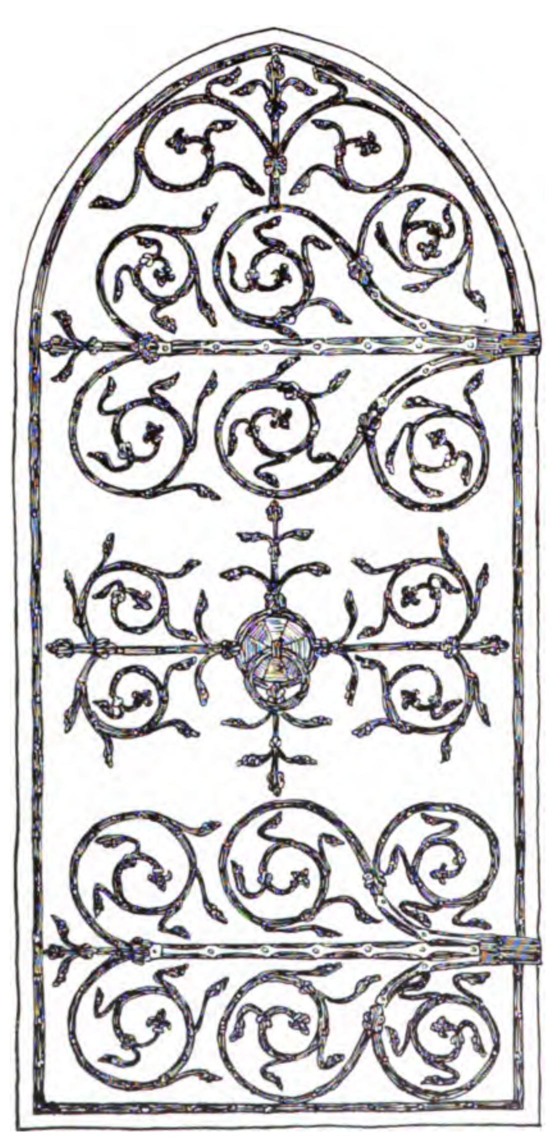


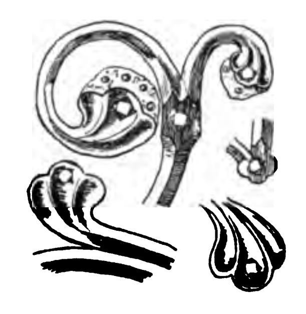
Fig. 21. Türbeschlag in Norwich. S. 27.

Was sonst in Frankreich an etwa gleichzeitigen und formverwandten Beschlagwerken entstand, steht unendlich an Größe und Erfindung hinter der Leistung des Pariser Meisters zurück. Man wollte wohl nicht einmal in den Verdacht kommen, mit der köstlichen Schöpfung jenes in Wett-

bewerb zu treten. Eine Reihe immerhin noch schöner Türbeschläge blieben besonders in der Isle de France und der Normandie aus dem 13. Jahrhundert erhalten.

Die in erster Reihe zu nennenden Beschläge an Türen der Kathedralen von *Sens*, *Noyon* und *Rouen* schließen sich in der kräftig modellierenden Behandlung des Eisens den Pariser Vorbildern an; die Beschläge in *Laon* sind in Art der älteren Werke flach gehalten.

Von den wenigen bedeutsamen Beschlagwerken dieser Zeit im südlichen Frankreich seien die von Viollet-le-Duc erneuerten in *Vezelay* und die von den genannten in der Komposition wesentlich abweichenden in *Embrun* (Hautes Alpes) und in *Ayen* (Corrèze) besonders hervorgehoben.



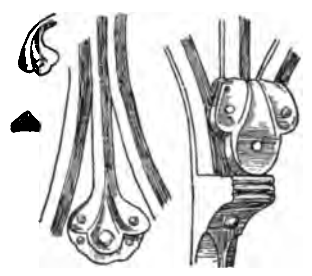


Fig. 22. Teile des Türbeschlages in Chester. S. 28.

Das Eisenwerk von Notre-Dame in *Embrun* (Fig. 20, S. 25) ist unsymmetrisch über beide Flügel verteilt, und auseinander hervorwachsende Spiralranken sind nicht verwendet. Auf dem einen Flügel bilden große Hufeisenglieder mit Mittelschiene das Hauptmotiv, auf dem anderen von einer Mittelrippe symmetrische, geradlinige Zweiggerüste. Aus diesen Hauptformen wachsen dicht angeordnete, am Ende aufgerollte Fiederblättchen heraus.

Bei dem Beschlage in *Ayen* sind zumeist T-artige Glieder mit Blattendigungen ohne Verbindung symmetrisch über die Türfläche verteilt.

Nächst den französischen Beschlagarbeiten des 13. Jahrhunderts haben englische Schmiede die hervorragendsten Werke dieser Art geschaffen. Wenn auch in England kein Türbeschlag ernstlich mit dem Pariser zu vergleichen ist, die Fülle der damals im Inselreiche geschaffenen Werke und der leichte Schwung der Eisenranken in immer neuer Anordnung nötigt uns zu höchster Achtung vor dem Können der englischen Meister. In der Hauptlinienführung und in der Modellierung der Teile folgen auch die englischen Beschläge den Vorbildern an den Notre-Dame-Türen, im Gegensatz zu den französischen Beispielen sind aber die Rankenwindungen zumeist sehr dünn und bisweilen senkrecht wachsend angeordnet. Tierische Gebilde kommen nur selten noch in den englischen Beschlägen des 13. Jahrhunderts vor. Den Notre-Dame-Typus in vereinfachter Form zeigen die Beschläge an der Allerheiligenkirche in *Leighton-Buzzard*, an der ehemaligen Friedhofskapelle in *Norwich* (Fig. 21, S. 26), an der Kirche in

Eaton Bray (Bedfordshire), an der Peterskirche in *Colchester* und an der Kathedrale in *Lichfield*; von diesem letzten im 19. Jahrhundert restaurierten Beschlag gibt eine im Jahre 1782 angefertigte Zeichnung das zuverlässigste Bild.

Am Chapter-House in *York* ist der Beschlag auf den Türen in Art eines Baumes angeordnet, dessen Wurzeln sogar angedeutet sind und dessen symmetrisch auf beiden Seiten des Mittelschaftes verteilte Abzweigungen mit Ausnahme zweier rosettenartig gestalteter Teile in dichten Spiralen die Flächen füllen. Neben der oberen Mittelendigung des Beschlages sind in Gegenüberstellung zwei Vögel in hohem Relief angebracht, deren Schweife von tief herabhängenden Ranken gebildet sind. Die Mitten der rosettenartigen Teile sind noch durch ein buckelähnlich vortretendes Rankenmuster ausgezeichnet.

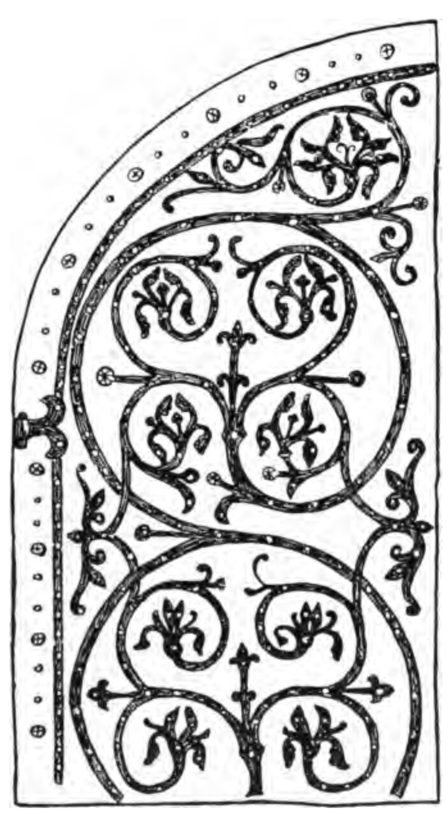


Fig. 23. Teil des Türbeschlages in Radford. S. 28.

Bei dem ebenfalls zum Teil senkrecht wachsenden Beschlagwerke der Kathedrale in *Chester* (Fig. 22, S. 27) sind besonders die Knotenpunkte der überaus zierlichen Rankenzweige in einfach schöner Weise ausgestattet.

Als ein anscheinend in der Detailbehandlung weniger hervorragender, in Anordnung und Linienführung der aufsteigenden reichgegliederten Ranken jedoch vortrefflicher Beschlag sei der an der Südtür der Abteikirche in *Radford* (Nottinghamshire) (Fig. 23, S. 28) genannt.

Die im 12. Jahrhundert den Eindruck der Beschläge in fast allen Ländern bestimmenden großen Hufeisenglieder kommen nur bei wenigen wichtigeren Beispielen des 13. Jahrhunderts noch einmal vor. An einer Tür des Merton-College in *Oxford* lassen die mit jenen Sichelgliedern vereinigten Ranken durch ihre Verteilung und Anordnung und durch die plastische Behandlung den Beschlag sogleich als ein Werk des 13. Jahrhunderts erkennen. Noch mehr verwischen die lebensvoll empfundenen Einzelformen bei dem höchst reizvollen Beschlage der *Market Deeping-*

Kirche (Fig. 24, S. 29) den in der Hauptgliederung beibehaltenen Typus des 12. Jahrhunderts. In mannigfaltigster Weise verstanden es die englischen Schmiede des 13. Jahrhunderts, die im Grunde sehr einfachen Formelemente noch bei zahlreichen hier nicht angeführten Beschlägen zu verarbeiten; Gardner spricht sich in seiner bereits angeführten Schrift Ironwork Bd. I eingehender darüber aus, der Hinweis möge hier genügen. Bemerkt sei hier nur, daß auch in England dies hohe künstlerische Können der Schmiede, das in einem engbegrenzten Zeitraume die köstlichsten Werke entstehen läßt, bald auf eine sehr mittelmäßige Stufe sinkt, wie später an Beispielen zu zeigen sein wird.

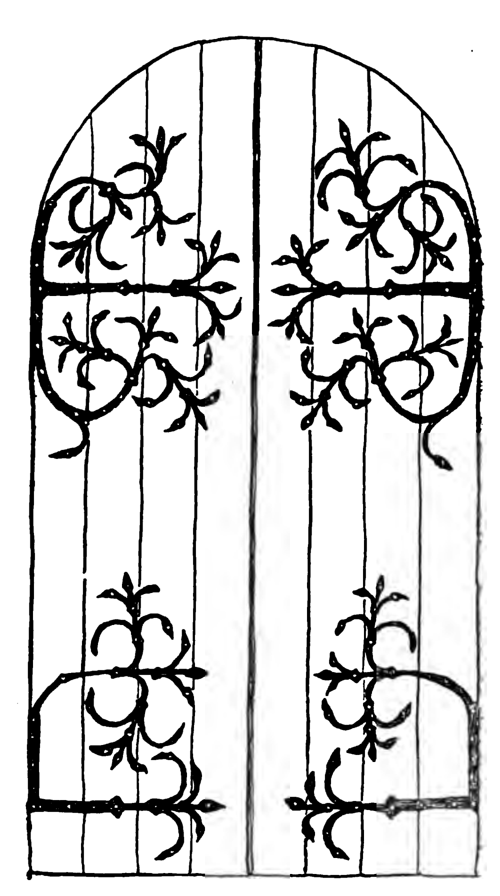


Fig. 24. Türbeschlag der Market Deeping-Kirche. S. 29.

Nur in einer Stadt des Kontinents, in *Lüttich*, entstanden im 13. Jahrhundert einige Beschläge, die mit den Pariser Arbeiten in der Linienführung, in der Anordnung der Teile und auch in der Art der technischen Durchführung sehr verwandt sind. Das jetzt im Altertumsmuseum in *Lüttich* verwahrte hochbedeutsame Eisenwerk (Fig. 25, S. 30), das ehemals die Tür der dortigen Paulskirche schmückte, erinnert in seinen leichten Ranken zugleich auch an englische Beispiele. Ein zweiter in der Kirche St. Jacques erhaltener schöner Beschlag bekleidet die Tür eines Sakristeischrankes, deren acht durch je zwei eiserne Angelbänder paarweis zu einem Flügel verbundenen Teile er dicht mit seinen durch Fünfblätter bereicherten Ranken überspannt.

Fast unabhängig von äußeren Einflüssen scheinen die deutschen Eisenbeschlagarbeiten des 13. Jahrhunderts entstanden zu sein. Nennenswerte Fortschritte sind vom 12. zum 13. Jahrhundert nur bei sehr wenigen Werken der deutschen Schmiedekunst zu verzeichnen, zumeist wurden die überlieferten Motive mit geringen Abänderungen weiter verwendet. Auch die großen technischen Neuerungen, die in Frankreich und England All-

gemeingut der Schmiede geworden waren, insbesondere das plastische Formen der einzelnen Teile in Gesenken, blieben in Deutschland unbekannt; die Beschläge des 13. Jahrhunderts sind in Deutschland ebenso flach behandelt wie die früheren.

Die hervorragendste Leistung deutscher Schmiedekunst des 13. Jahrhunderts ist der Beschlag an der Haupttür der im Jahre 1283 vollendeten Elisabethkirche in *Marburg* (Fig. 26, S. 31). Es ist eine Schöpfung erfrischender Eigenart, deren rein formale Mängel man selbst den gleichartigen Riesenleistungen unserer westlichen Nachbarn gegenüber leicht vergißt. Das über die Doppeltür symmetrisch verteilte Eisenwerk ist auf beiden Flügeln von einer Rankenborte umzogen. Die mit den Angelbändern verbundenen, in ihren Hauptlinien an die großen Sichelglieder erinnernden Beschlagteile sind oben und unten auffallend verschieden gestaltet, doch ohne daß dieses störend empfunden würde. Nicht nur die Art und Anordnung der den Eindruck des Ganzen jetzt wesentlich bestimmenden Blätter, auch die Endigungen der wagrechten Schienen und die füllenden Teile weichen wesentlich voneinander ab. Der zwischen den Angelbandteilen angeordnete kreuzförmige Beschlag ist die veränderte Darstellung eines oftmals früher verwendeten Beschlaggliedes, das in Deutschland und Frankreich sonst gleichartig nicht bekannt ist, eine gewisse Verwandtschaft läßt nur derselbe Beschlagteil an der Kirchtür in *Tunstall* (Norfolk, England) erkennen.



Fig. 25. Türbeschlag in Lüttich. S. 29.

Mehrere alte eiserne Türbeschlagwerke haben sich in dem *Magdeburger* Dome erhalten, unter denen dasjenige einer Tür am unteren Chor-

eingange durch die kecke Art seiner Verzweigung von besonderem Interesse ist, zwar mag es bereits dem frühen 14. Jahrhundert angehören.

Die beiden Angelbänder bekleiden hier von der wagrechten Mitte symmetrisch die Tür, doch nicht wie gewöhnlich als formal völlig selbständige



Fig. 26. Türbeschlag in Marburg. S. 30.

Teile, sondern die nach innen abgezweigten schlanken Schienen kreuzen sich auf der Mittellinie. Die nach außen gerichteten Zweige sind im Gegensatz dazu kurz und in scharfem Bogen rückwärts gewendet. Alle Teile endigen in drei flache Blätter, die am ehesten Eichblättern vergleichbar sind.

Bewegte Komposition und lebensvoll aus den Zweigen herauswachsende Blätter finden sich nur an wenigen deutschen Beschlagbeispielen des 13. Jahrhunderts. Auch in bedeutenden Mittelpunkten des Kunstschaffens, wie z. B. in *Regensburg*, fanden die neuen Formen nicht so bald Einlaß, wie der an der Nordtür des dortigen Domes angebrachte Beschlag erkennen läßt. Bei diesem wachsen aus den beiden Hauptquerschienen stumpf nach oben und unten kleine Schäfte mit paarig daran gereihten Spiralschnörkeln heraus, die Türfläche dazwischen füllen dieselben Gebilde zu Kreuzen oder in ⊢-Form zusammengestellt.

In sichtlich engem Zusammenhange mit älteren, in sächsischen Landen erhaltenen Beschlägen (s. S. 3) steht dort noch eine Gruppe, als deren Entstehungszeit das 13. Jahrhundert gelten muß. Diese Werke, die besonders in der Anordnung der Beschlagteile eher einer primitiveren Periode anzugehören scheinen, verraten doch in manchen Einzelheiten den Einfluß vom Westen kommender Neuerungen.

An erster Stelle ist der Beschlag an der Kirchtür in *Wahren* bei Leipzig zu nennen (Fig. 27, S. 33). Er ist in einen breiten, seitlich und oben herumgeführten Bortenteil und ein wagrecht und senkrecht geteiltes Mittelfeld gegliedert. Die palmettenartig wachsenden Füllmotive tragen den Stempel des 13. Jahrhunderts, während Doppelhakenglieder und **C**- und **S**-förmige Gebilde ebenso wie die merkwürdige, in das Beschlagmuster komponierte figürliche Darstellung nicht als wesentlich neue Errungenschaft für die sächsische Schmiedekunst jener Zeit gelten können. Auch die Verzierung der Schienen durch eingehauene Gräten- und Zickzackmuster fand sich, wie erwähnt wurde, vorzugsweise bei älteren Werken. Arbeiten geringerer und weniger origineller Meister sind die Beschläge an den Kirchtüren in *Zwätzen* (Bezirk Jena) und in *Waldkirchen.*

Gleichmäßig horizontal gegliedert ist der *Zwätzener* Beschlag. Die Flächen zwischen den kräftigen Querschienen sind teils mit rosettenartigen Gebilden, teils mit reihenweise gegenübergestellten Doppelhaken oder sichelförmigen Gliedern gefüllt, die in ihrer Ausgestaltung und Anordnung an die Beschläge in Arnstein, in Mittelheim u. a. O. (s. S. 6) erinnern.

An der Kirchtür in *Waldkirchen* sind die Querschienen des Beschlages teils schlicht über die Türfläche geführt, teils sind sie auf einer Seite gekürzt und dann durch verzweigte Endigungen als wachsend gekennzeichnet. An die völlig querende obere und mittlere Schiene und vermutlich ursprünglich auch an die untere sind beiderseits als Kreise zusammenschließende Halbrunde gelegt, die in der Regel durch Doppelhaken getrennt sind und **X**-förmige Glieder einschließen. Dieselben Elemente sind mit geringfügigen Aenderungen, aber ohne erkennbare Regelmäßigkeit in den Zwischenräumen der übrigen Schienen verteilt.

Die Reihe der angeführten deutschen Beschlagbeispiele des 13. Jahr-

hunderts ließe sich für Sachsen, das deren besonders viele aufzuweisen hat. und auch für die westdeutschen Gebiete noch wesentlich vermehren, doch von höherem Interesse ist die Entwicklung der Beschläge in Oesterreich. Eisenwerke, die mit gleichzeitigen französischen und englischen

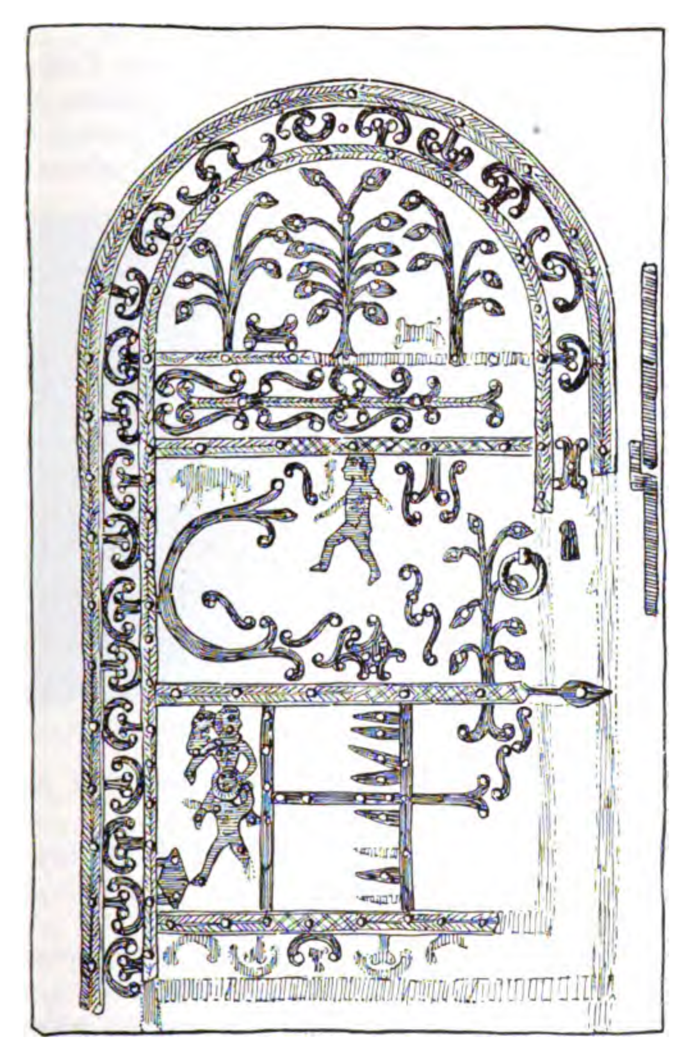


Fig. 27. Türbeschlag in Wahren. S. 32.

Arbeiten vergleichbar wären, fehlen in Oesterreich ganz und gar, in ihren Formen sind die Schmiede ein Jahrhundert zurückgeblieben. Allein die wenigen erhaltenen Beschläge sind stattlich, und Klarheit und Gesetzmäßigkeit der Anordnung zeichnet sie besonders aus vor den meisten sächsischen.

Die dem 13. Jahrhundert angehörigen oder wenig jüngeren Beschläge sind, wie die sächsischen durch Querschienen kräftig gegliedert, die seitlich mit stumpf daran stoßenden Gebilden besetzt sind, oder deren Zwischenräume mit gleichmäßig gereihten Gliedern gefüllt sind. Ein sonst auf deutschem Boden nicht nachweisbares Motiv findet sich an der äußeren Tür des Treppenhäuschens der Liebfrauenkirche in *Wiener-Neustadt*, nämlich eine Arkadenreihe, deren Oeffnungen gefüllt sind mit Figuren in Form der heraldischen Lilie auf der Spitze einer Winkelschiene, vergleichbar der Kreuzblume auf einem Giebel. Solche Bogenstellungen kommen auch bei alten schwedischen Türbeschlägen vor, z. B. in *Skonberga* bei Söder-



Fig. 28. Truhenbeschlag aus St. Denis. *Paris, Mus. Carnavalet.* S. 35.

köping; eine Beziehung zwischen beiden Beispielen wird man jedoch schwerlich annehmen mögen.

Das Hauptschmuckmotiv bildet die heraldische Lilienform, teils auch auf Spitzen von Winkelschienen gereiht, bei einem schönen, ehemals in *Piesting* (Niederösterreich) befindlichen Beschlagwerke.

Bei dem Beschlage der Basilika in *Seckau*, dessen Querschienen in Doppelvoluten endigen und von **S**-förmigen Gliedern gekreuzt werden, ist besonders bemerkenswert eine die Mitte der Tür senkrecht überziehende, leicht gewellte Schiene, aus der drei lappige Blätter herauswachsen.

Truhenbeschläge.

Kurz angeführt sei noch, daß reiche Eisenbeschläge im 13. Jahrhundert und vermutlich auch schon früher nicht für Türen allein ausgeführt wurden. Der sichere Schutz, den das eiserne Stab- und Rankenwerk dem Holze gegen unerwünschte Eingriffe gewährte, mußte vor allem auch für die Behälter von Wert sein, in denen man zu jener Zeit die

kostbarsten Besitzstücke verwahrte, für die Truhen. Die wenigen in Deutschland, Frankreich und England erhaltenen Schatzkästen jener Zeit sind ringsum mit kräftigen, meist quer zur Faserrichtung des Holzes gerichteten, geraden Schienen beschlagen, die bald von sichelförmigen Gliedern gekreuzt sind oder aus denen in Gegenüberstellung Voluten herauswachsen und zwischen denen auch ringförmige oder kreuzartige Teile angeordnet sind.

Eine französische Truhe dieser Art aus der Abtei *St. Denis* (Fig. 28, S. 34) befindet sich jetzt in *Paris* im Musée Carnavalet; sie ist das schönste bekannte Beispiel dieser Gruppe. Eine andere, wenn auch dieser an Schönheit nachstehende, etwa gleichzeitige französische Truhe besitzt

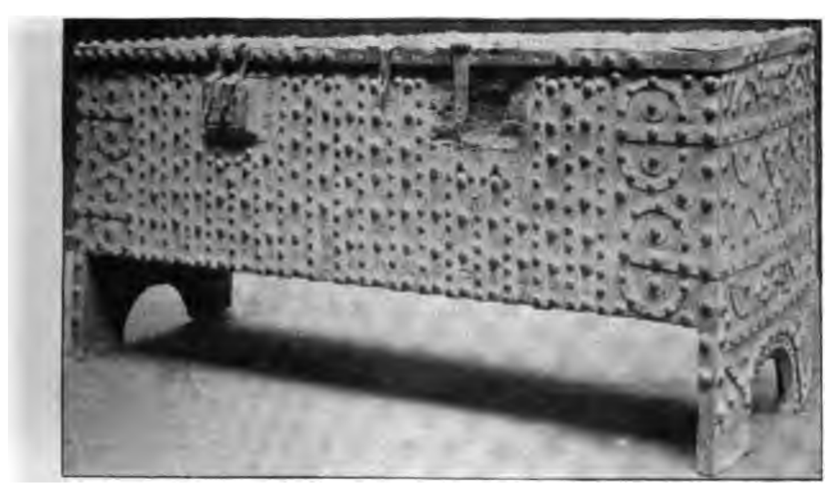


Fig. 29. Truhenbeschlag aus Herford. *Berlin, Kunstgewerbe-Mus.* S. 35.

das South Kensington-Museum in *London.* Deutsche ähnliche Arbeiten werden im Kunstgewerbemuseum in *Berlin* aus der Johanniskirche in *Herford* (Fig. 29, S. 35), im Dommuseum in *Trier* und im Leibnizhause in *Hannover* verwahrt. Einen verwandten Truhentypus aus jüngerer Zeit, vermutlich dem 14. Jahrhundert, besitzt die Gesellschaft zur Erhaltung der Denkmäler im Elsaß in *Straßburg.*

Im Anschluß an diese Gruppe möge ein in der Kunsthistorischen Sammlung in *Innsbruck* befindlicher, vielleicht noch dem 12. Jahrhundert entstammender Holzsarg erwähnt werden, der ebenfalls durch Eisenbeschläge von besonderem Reize zusammengehalten wird. Der mit einem Deckel in Form eines Satteldaches verschlossene rechteckige Kasten ist an den Kanten mit Schienen beschlagen, die durch abgespaltene, einfache oder verdoppelte Spiralschnörkel, zum Teil an längeren Stielen, bereichert sind. Die Kopf- und Fußplatte sind durch Kreuze und der Deckel durch geschmiedete, keck aufgerichtete Tierköpfe mit langen Hörnern ausgezeichnet.

Gitter. Nur klein ist die Zahl der Gitter, die ihren Formen nach als typische Arbeiten des 13. Jahrhunderts anzusehen und den schönsten Türbeschlägen als ebenbürtige Leistungen an die Seite gestellt werden können. Nur Frankreich und England können sich des Besitzes solcher Werke rühmen, und das hervorragendste englische Gitter, das an Schönheit auch von einem französischen kaum übertroffen wird, wird noch wertvoller dadurch, daß es das einzige erhaltene Schmiedewerk jener Zeiten überhaupt ist, dessen Meister bekannt ist, und über das sogar eine Urkunde aussagt, für welchen Preis es hergestellt wurde.

Dieses köstliche Gitter (Fig. 30, S. 37), das man im 19. Jahrhundert bereits einmal als „altes Eisen“ verkaufen wollte, befindet sich in der Westminsterabtei zu *London* über dem Grabmal der Eleanor von Kastilien, und der Schöpfer dieses Kunstwerkes war Thomas de Leghtone, das heißt wohl unzweifelhaft der Schmied Thomas von *Leighton-Buzzard*, wo noch ein dem Gitter durchaus verwandter Türbeschlag (s. S. 27) erhalten ist. Im Jahre 1294 war es vollendet und nach heutigem Gelde wurden etwa 4000 Mark dafür bezahlt. Das Gitter schwebt leicht vorgeneigt zwischen zwei Pfeilern über dem Steinsarkophage; bis auf den Boden reichende Eisenstützen sind nicht vorhanden. Man hat aber die Vermutung ausgesprochen, daß für die große bezahlte Summe auch vielleicht der jetzt freie Raum bis zum Boden mit einem Gitter geschmückt gewesen sei. Es besteht aus elf rechteckigen, senkrecht aneinanderstoßenden Feldern, die, jedes von dem anderen abweichend, an einem Mittelschaft mit aufsteigenden Schneckenranken oder ähnlich angeordneten Blattbündeln gefüllt sind. Das Schmiedewerk jedes Feldes gleicht also etwa einem reich ausgestalteten Beschlagbande. Oben und unten verbinden schlichte Schienen die Teile. Die senkrechten Mittel- und Trennungsschienen sind zu Dreizackspitzen ausgeschmiedet, die zusammen den bekrönenden Abschluß bilden. Man nimmt an, daß diese Dornfortsätze von vornherein bestimmt waren, Lichter zu tragen, und eine Reihe jüngerer, zweifellos für diesen Zweck gefertigter Gitterleuchter (Herse) scheinen dieses zu bestätigen. Der Reiz der Linienführung wird auch bei diesem wundervollen Werke gesteigert durch die in allen Teilen durchgeführte kräftige Modellierung.

Ein zweites, etwa gleichzeitig mit jenem geschaffenes Gitter soll sich in derselben Abteikirche am Grabmal König Heinrichs III. befunden haben; als sein Verfertiger wird Henry of Lewes genannt. Weitere Gitter, die sich in den Hauptformen dem am Eleanorgrabmal anschließen, die aber die modellierende Behandlung vermissen lassen, sind in *Malpas* und *Icklingworth* erhalten. Andere unter dem Einflusse des Eleanorgitters entstandene Beispiele finden sich noch in *Tinswell*, *Arborfield*, *Santon*, *Filby* und anderen Orten.

Die Mehrzahl der französischen Eisengitter der Zeit bis zum 13. Jahrhundert wurde bereits kurz besprochen, es erübrigt nur noch, einige in der Art der Ausführung den Notre-Dame-Beschlägen nahestehenden Arbeiten den etwa gleichzeitigen englischen Meisterleistungen gegenüberzu-

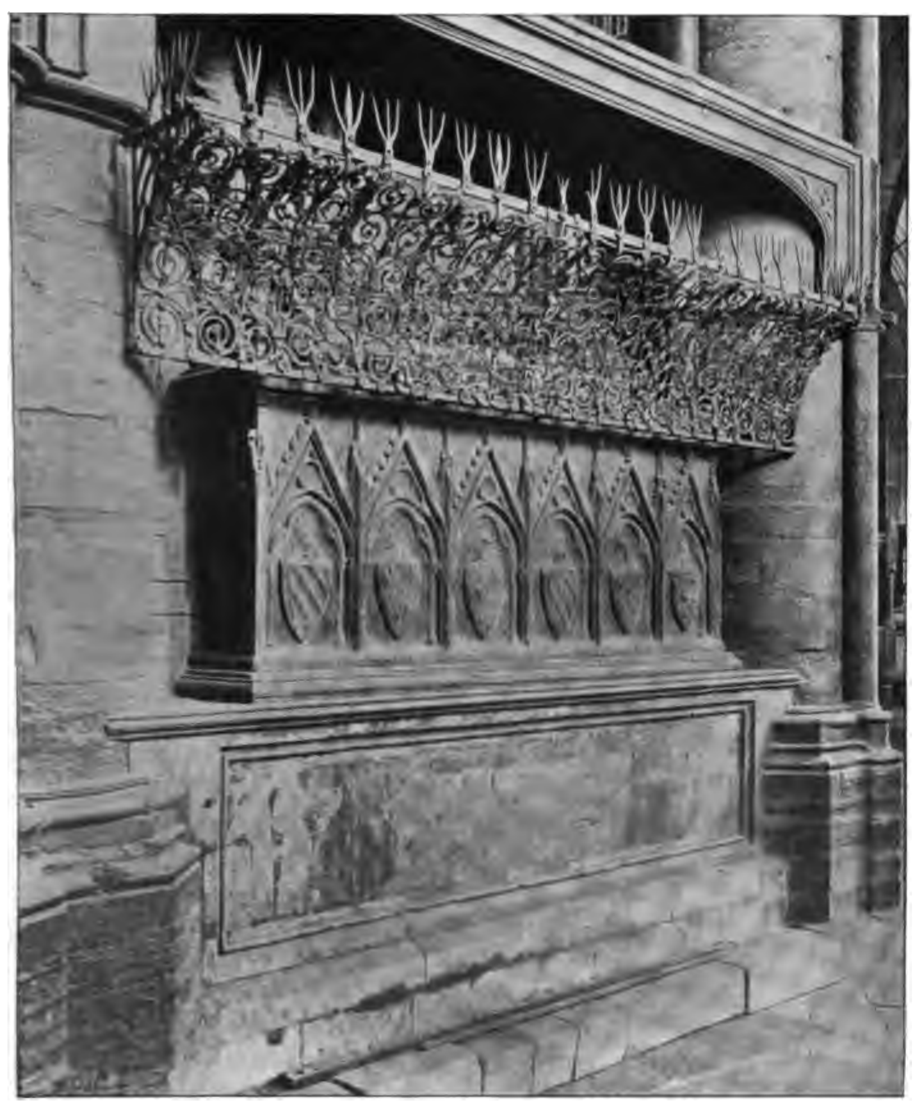


Fig. 30. Gitter in der Westminsterabtei in London. S. 36.

stellen. Wie schon angedeutet ist, unterscheiden sich diese in der Kathedrale von *St. Denis* und in *Braîne* bei Soisson erhaltenen Gitter von den früher besprochenen (französischen) nicht nur durch ihren ungleich vollkommeneren Entwurf, sondern vor allem wieder durch die Modellierung

aller Teile. Das reichste dieser nur zum Teil erhaltenen Gitter befindet sich in *St. Denis*, es ist dem Eleanorgitter so nahe verwandt, daß man eine direkte Beziehung zwischen beiden annehmen muß.

Mit größter Wahrscheinlichkeit darf man annehmen, daß Thomas de Leghtone in Frankreich war und die Erfindung auch des englischen Gitters auf das französische Werk zurückgeht; der von englischer Seite (Gardner) gemachte schwache Versuch, das Abhängigkeitsverhältnis umzukehren, weil man allein für das englische Werk den Zeitpunkt der Entstehung kennt, dürfte wenig Beifall finden.

Ebenso wie bei dem Eleanorgitter wachsen auch bei demjenigen in *St. Denis* aus senkrechten Schienen die Ranken heraus und füllen ein rechteckiges Feld, an das ohne Unterbrechung andere gereiht sind. Hinter den Rankenmustern angebrachte Stäbe sind allein dazu bestimmt, dem Ganzen eine größere Festigkeit zu verleihen.

Nur wenig diesem an Reichtum nachstehend ist ein zweites in *St. Denis* verwahrtes Gitter. Von jenem unterscheidet es sich in der Konstruktion besonders dadurch, daß die Ranken nicht in Verbindung mit geraden Schienen gebracht sind; allein kräftige Bunde halten die in einen rechteckigen Raum komponierten Teile zusammen. Die Ranken und Blätter sind ferner nicht der unendlich sorgsamen Detailbehandlung unterworfen; einen reizvollen Wechsel von Licht und Schatten hat man bei den Ranken durch ein herzförmiges, mit der Spitze nach vorn gekehrtes Profil erreicht.

Das am wenigsten prunkvolle Gitter dieser Gruppe ist das in St. Ived in *Braîne*. Im Aufbau nimmt es eine Mittelstellung zwischen den genannten ein; die Ranken wachsen nicht aus senkrechten Schienen heraus, aber sie sind durch solche in senkrechte Felder geschieden und durch Bunde daran befestigt. Auch sind im Gegensatz zu den vorherbesprochenen Gittern bei diesem die Ranken über die Breitseite und nicht über die hohe Kante gebogen, also in der Art, die auch bei den einfacheren Grundmustergittern jener Zeit zumeist angewendet wurde.

Daß im 13. Jahrhundert auch Eisengitter für die großen Fensterrosen der Kirchen (Dijon, Paris etc.) ausgeführt wurden, sei wenigstens erwähnt.

Geräte.

Bei den bisher betrachteten Eisenarbeiten war in bald größerem, bald geringerem Maße die schutzverleihende Festigkeit für die Verwendung des an sich wenig kostbaren Metalles ausschlaggebend gewesen, eine kleine Gruppe französischer Werke läßt aber erkennen, daß man im 13. Jahrhundert das geschmiedete Eisen auch bereits aus überwiegend künstlerischen Gründen anderen Stoffen vorzog. Als Beispiele dafür ist zuerst ein in *Noyon* erhaltener Ständer für die Osterkerze anzuführen (Fig. 31, S. 39); ein köstliches Dokument für die gewaltige Kunsthöhe der Zeit.

Dieser große Standleuchter, der sich im Hospital jener Stadt befindet, gleicht in seiner Arbeit dem Notre-Dame-Beschlage und dem reichsten Gitter in St. Denis. Er ruht auf drei aus Stabbündeln gebildeten Füßen, die untereinander durch überleitende Blattvoluten verbunden und durch Blätter und Früchte, die aus den einzelnen Stäben herauswachsen, bereichert sind. Auch der Schaft ist aus einem lockeren Stabbündel gebildet, kräftige Bunde gliedern ihn. An den Knotenpunkten sprießt Blattwerk hervor und Getier belebt die einzelnen Stäbe. Ein Blütenbüschel bildet um den Dorn für die Kerze den reichen Abschluß.

Von einem formverwandten, auch hervorragend schönen geschmiedeten Kaminbocke des 13. Jahrhunderts, der sich ehemals in *Vezelay* befunden haben soll, gibt Viollet-le-Duc in seinem Dict. du mobilier S. 139 eine Abbildung.

Ein sehr viel einfacheres, durch die Kraft seiner Formen immer noch hervorragendes französisches Schmiedewerk dieser Art und Zeit ist ein Lesepult in der Kirche St. Martin in *Brives*. Auch dieses ruht auf drei gebogenen Füßen, auf denen phantastische Bestien lagern. Der Bündelschaft ist, mit Ausnahme des mittleren, reicher gestalteten, durch schlichte Knäufe gegliedert. Die obere Bekrönung bilden vier langhalsige, dicke Tierköpfe.



Fig. 31.
Osterkerzenleuchter in Noyon, Hospital.
S. 38.

Eine Reihe durch besondere Kunstformen nicht ausgezeichneter eiserner Stehpulte und Klappstühle mit Ledersitz sind außerdem aus dem 13. Jahrhundert erhalten, darauf sei nur hingewiesen.

Nur eine das französische Kunstschaffen jener Zeit glänzend belegende Gruppe von Eisenarbeiten bedarf noch einer kurzen Betrachtung, die Hostieneisen, die keine Zeit und kein Land später in ähnlicher Schönheit hervorgebracht hat. Diese Hostieneisen haben bekanntlich die Form von Zangen mit großen rechteckigen oder runden ebenen, gegeneinander schließenden Backen, in deren vertiefte Darstellung der dazwischen gebrachte Teig gepreßt und von den erhitzten Eisen gebacken wird.

In die eine, selten in beide Backenflächen dieser, einen Plattendurchmesser von etwa 25 Zentimeter erreichenden Geräte wurden bisweilen Szenen mit zahlreichen Figuren in vertieftem (negativ) Relief eingegraben, in gleicher Weise wie es heute noch bei Petschaften, Münzstempeln und ähnlichen Gegenständen geschieht. Diese ohne Erwärmung des Metalles ausgeführte Arbeit wird als „Schneiden" oder „Metallschnitt" bezeichnet und geschieht mit Hilfe von Grabsticheln und kleinen, Punzen genannten Meißeln verschiedenster Form. Bei den großen, früher betrachteten Eisenwerken wird von dieser Technik nur ausnahmsweise Gebrauch gemacht sein, im allgemeinen suchte der Schmied offenbar seinen Stolz darin, alle die kleinen und feinen Formen durch Hämmern am erhitzten Eisen hervorzubringen, sofern er sich nicht, wie bei den meisten durch Modellierung bereicherten Werken, der Gesenke bediente.

Diese, sicher schon seit dem 9. Jahrhundert zur Herstellung der Hostien gebrauchten Eisengeräte sind in größerer Anzahl aus dem 13. Jahrhundert erhalten. In der Regel freilich ist die nur auf einer der Backen eingeschnittene Zeichnung einfach, man beschränkte sich auf das Monogramm Christi oder eine heraldische Lilie. Unter den figürlichen Szenen wird die Kreuzigungsdarstellung bevorzugt, daneben kommen vor Darstellungen der Auferstehung, Christus als Majestas Domini, die Geburtsdarstellung, selten die Kreuztragung Christi u. a. m.

Die schönste erhaltene Arbeit dieser Art besitzt wohl das Cluny-Museum in *Paris*. Beide Backenflächen weisen zahlreiche Figuren auf. In der Mitte ist beiderseits Christus dargestellt; in den Feldern ringsum sind in einem Falle die zwölf Apostel, im anderen sechs Szenen aus dem Leben Christi eingeschnitten.

Vierzehntes und fünfzehntes Jahrhundert.

Die Schmiedeisenarbeiten aus der Zeit des 14. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts bilden ihrem Formcharakter nach eine Gruppe, die zweckmäßig ungeteilt zu betrachten ist.

In den Ländern nordwärts der Alpen ist das 14. Jahrhundert für die Schmiedekunst eine Zeit des Stillstandes oder gar des Rückschreitens und Arbeiten aus dieser Zeit sind seltener. Zwar üben die Schmiede emsig ihr Handwerk weiter, doch hervorragende Leistungen sind nur in geringer Zahl zu verzeichnen, erst das folgende Jahrhundert bringt einen erneuten Aufschwung. Die Arbeitsweise der Schmiede änderte sich. Wenn auch weiter ebenso wie vorher die grobe Formung der Eisenteile in erhitztem Zustande vorgenommen wurde, so wurde doch die Gestalt der Eisenformen in der Regel jetzt mit Meißeln und Feilen am kalten Metalle hervorgebracht. Die Technik folgte dem nach eleganter Zierlichkeit und Leichtigkeit strebenden Geschmacke; dasselbe gilt ja von der gesamten Kunst jener Zeit, nicht zum wenigsten von der Architektur. Eine stärkere Beeinflussung der Schmiedekunst vom Süden, die von verschiedenen Seiten für diese Zeit angenommen ist, läßt sich kaum nachweisen; gewisse Verwandtschaftlichkeit in den Formen der nordeuropäischen und italienischen Schmiede dürften auf gleiche Quellen — die Architektur —, aber selten auf direkte Abhängigkeit zurückzuführen sein. Die Arbeitsgebiete der Schmiede blieben in den genannten Ländern im wesentlichen dieselben wie in den Jahrhunderten vorher, in erster Linie waren weiter ihre Hauptaufgaben die Gitter und die Beschläge der Türen und Möbel.

Konnte aber bei Betrachtung der früheren Jahrhunderte von einer italienischen Schmiedekunst kaum gesprochen werden, so ändert sich das mit dem 14. Jahrhundert völlig, Italien tritt mit seinen eigenartigen Leistungen aus jener Zeit in den Vordergrund des Interesses. Ein der deutschen und französischen Schmiedeisenkunst an Umfang und künstlerischer Kraft völlig gleichwertiges Schaffen blieb zwar dem Süden überhaupt versagt, aber eine Reihe von Werken wird immer zu den eigenartigsten und schönsten dieses Kunstzweiges gerechnet werden müssen.

In Toskana und Oberitalien, den Landschaften, in denen die neuere italienische Kunst zu ihrer Höhe heranreifte, sind auch die meisten und besten Schmiedewerke entstanden. Beziehungen zu den nördlichen Ländern, besonders wie schon früher erwähnt wurde, zu Frankreich, sind ebenso wie auf anderen Gebieten der Kunst nicht ohne Einfluß auf Technik und Formgebung geblieben, allein andere Natur- und Kulturverhältnisse haben die Schmiede Italiens doch zumeist in der Zweck-

bestimmung und im Formcharakter andere Wege geführt, wie sie die Eisenkünstler der nördlichen Länder eingeschlagen hatten.

Zur Verherrlichung der Gotteshäuser entstanden im Norden fast allein hervorragende Schmiedewerke, anders in Italien; zu der fröhlichen Farbenpracht der mit Marmor inkrustierten Kirchen würde hier die ernste Art des Schmiedeisens vielleicht weniger gestimmt haben. Die Schmiedekunst Italiens entwickelt sich Hand in Hand mit dem Emporblühen der politischen Macht und der zunehmenden Wohlhabenheit, die sich äußerte im Errichten trutzig-monumentaler Palastbauten, mit denen zugleich sich das nach neuen künstlerischen Ausdruckmitteln ringende Bedürfnis einstellte, das die Schmiede für einige Jahrhunderte in erster Linie beschäftigen sollte.

Baubeschlagteile.

Noch heute begegnet man auf Schritt und Tritt besonders in den toskanischen Städten an den alten festungsartigen Wohnbauten der Nobili



Fig. 32. Laterne am Pal. Guadagni in Florenz. S. 44.



Fig. 33. Fackelhalter am Pal. Strozzi in Florenz. S. 44.

und an den mächtigen turmbewehrten munizipalen Residenzen Reihen eiserner Fassadenzierate, über deren praktische Bedeutung man in der Regel durch die fortbestehende Verwendung bald aufgeklärt wird.

In greifbarer Höhe vom Boden bemerkt man zunächst wenig vortretende aufgebogene Eisen, die unten einen beweglichen Ring tragen; ihre Bestimmung war und ist es bis heute geblieben, die Zug- und Reittiere daran zu befestigen. In einfachsten, aber fast stetig wechselnden Formen finden sie sich bereits in großer Zahl an den Palastbauten des 13. Jahrhunderts. Die obere freie Endigung ist meist mit wenigen kräftigen Hämmerschlägen und Meißelhieben zu einem phantastischen Kopfe gestaltet und einfachste, mit Meißeln oder kräftigen Punzen eingehauene Musterung ziert ihre Flächen. Doch schon bald wurde die Ausschmückung sorgfältiger durchgeführt, die Hakenköpfe wurden reicher gestaltet und lebendiger wurde der Schmuck des Halses. Es entstanden Bildungen, wie sie den Beschauer in *Florenz* am Palazzo Vecchio und am Bargello (beide aus dem 13. Jahrhundert) erfreuen. Andere Eisenhaken ragen in den oberen Stockwerken neben den Fenstern heraus; sie sind meist leichter gestaltet, treten weiter vor wie die Sockelhaken und tragen am vorderen Ende einen Ring an langem Stiele. Wenn auch ihre eigentliche Bestimmung nicht unzweideutig feststeht, so darf man doch annehmen, daß sie hauptsächlich dazu dienen sollten, bei festlichen Gelegenheiten auf durchgezogenen Stangen Teppiche zu tragen, oder in anderen Fällen auch Tücher zum Schutz gegen die sengenden Strahlen der südlichen Sonne.



Fig. 34. Laterne am Pal. Strozzi in Florenz. S. 44.

Neben diesen Hakenbildungen gehören zur Eisenausstattung der Palastfassaden schon früh die Fahnen- und Fackelhalter und die Pechkranzkörbe; einige Beispiele aus dem 14. Jahrhundert sind erhalten. Angeblich hatten „nur gewisse angesehene Familien ursprünglich das Recht, ihre Gebäude von außen durch Fackeln und Feuerkörbe, die zugleich auftreten, zu beleuchten, anderen weniger angesehenen scheint ... die Beleuchtung der Zinnen des Gebäudes gestattet gewesen zu sein ...“

(Steche, Ueber Kleinwerke italienischer Schmiedekunst, Kunst und Gewerbe (Schorn) 1881 S. 68). Die einfachsten, aus Oese und darüber angebrachtem Ringe gebildeten Fackelhalter wurden im 15. Jahrhundert mehr und mehr bereichert und an die Stelle der schlichten Pechkranzkörbe traten mehrfach aufs kunstvollste gestaltete Laternen. Köstlich ist die Reihe der zwölf zugleich die Pferdehaken ersetzenden Fackelhalter von mehr als $1\frac{1}{2}$ Meter Höhe am Palazzo del Podesta in *Bologna* (1485 bis 1500). Doch der Höhepunkt des Könnens der italienischen Schmiede war daran noch nicht erreicht. Die Schöpfung des Florentiner Meisters Niccolo Grosso, genannt Caparra, bilden den Mittelpunkt im gesamten italienischen Kunstschaffen dieser Art; von seiner Hand entstanden die Eisenkunstwerke am Palazzo Strozzi in *Florenz*, an die sich die gleichartigen Arbeiten am Palazzo Guadagni (Fig. 32, S. 42) und am Palazzo Riccardi anlehnen.



Fig. 35. Fackelhalter am Palazzo Roselli del Turco in Florenz. S. 45.

Der Palazzo Strozzi ist an seinen drei freiliegenden Seiten am Sockel mit Reihen kraftvoll einfacher Fackelhalter besetzt. Nur für die vier Ecken des Palastes sind Gebilde gleicher Bestimmung von Caparra geschaffen, die alle früheren Werke dieser Art an Erfindungsreichtum und technischer Meisterschaft unendlich übertreffen (Fig. 33, S. 42). Ein aufragender geflügelter Drachenleib mit weiblichem Kopf ruht auf einer reichgegliederten Konsole, über die hinten der kräftige Ring gelagert ist. Als Höhe dieser Prachtstücke werden 88 Zentimeter, als Ringdurchmesser 41 Zentimeter angegeben. An Schönheit wetteifern mit diesen Fackelhaltern Caparras Laternen an demselben Palaste (Fig. 34, S. 43); nicht im heutigen Sinne sind es Laternen, durch einen gerade aufstrebenden Mitteldorn und einen Kranz schlanker, kühn auswärtsgebogener Bekrönungszacken sind sie als Pechkranzkörbe gekennzeichnet. Als Trageglied ist wiederum die Konsole verwendet; vorn auf ballusterartigem Zwischengliede erhebt sich in Form eines sechsseitigen Rundtempelchens der Laternenkörper mit seiner Zackenkrone und den Mondsicheln des Strozziwappens.

Man hat von diesen Arbeiten Caparras gesagt, sie entsprächen der Schmiedetechnik nicht sonderlich. Semper sagt, es seien „nicht mehr

ganz schmiedeeiserne Zierden", Steche sagt (a. a. O.) von der Laterne, daß sie „in ihrem oberen Teile als Nachbildung einer vollständigen Architektur im kleinen nichts mehr mit der Schmiedetechnik zu schaffen hat, sondern dem Gußstil angehört". Solche engherzig befangenen, theoretischen Grübeleien entsprungenen Urteile, die sich leicht vermehren ließen, wird heute niemand mehr teilen; was sich in einem bestimmten Materiale ausführen läßt, kann unmöglich seiner Eigenart zuwider, wohl aber unzweckmäßig oder häßlich sein. Voll und ganz und ohne jede Einschränkung schätzen wir diese Leistungen eines der größten Schmiedekünstler. Und dieser Meister war sich seines Könnens ganz bewußt, das bezeugt der italienische Künstlerbiograph Vasari, der durch mancherlei Angaben die Persönlichkeit dieses seltsamen Mannes kennzeichnet.

Caparras Schmiedeisenwerke am Strozzipalaste sind die typischen Repräsentanten der gleichartigen, ums Jahr 1500 in *Florenz* entstandenen Arbeiten, wie sie sich außer an den angeführten Palästen beispielsweise noch finden am Palazzo Gondi, am Palazzo Roselli del Turco (Fig. 35, S. 44) u. a. m. Solchen Werken gegenüber sind die gleichzeitigen im Norden vorkommenden, nicht selten vortrefflichen Hausanker doch nur von geringer Bedeutung.

Gitter.

Die Gitterschmiedekunst Italiens gewinnt erhöhtes Interesse auch noch dadurch, daß uns bei einer Reihe noch im 14. Jahrhundert entstandener und zum Teil erhaltener Werke die Namen der Meister und die Zeit der Herstellung überliefert ist.

Die Kunstform der Gitter wird im 14. und 15. Jahrhundert von einem Typ beherrscht, dessen einfaches Schema die Meister doch stets neu und eigenartig auszugestalten wußten und dessen Leitmotiv, wohl sicherlich im Anschluß an die älteren französischen Vorbilder (s. S. 20), der Vierpaß ist.

Die älteste italienische Form dieser Gitterart ist in der Abbildung auf Seite 46 wiedergegeben; das vermutlich ehemals vergoldete Gitter befindet sich in der Markuskirche in *Venedig* und dürfte ums Jahr 1300 entstanden sein. Diesem verwandt ist ein Gitter in Santo Stefano in *Venedig* und das Gitter am Grabmal der Skaliger in *Verona*, das von Bovinio di Campilione 1380 ausgeführt wurde (Fig. 37, S. 47).

Gemeinsam diesen Gittern ist die ungegliederte Aneinanderfügung der zu einem Stück verschweißten Vierpässe, in denen höchstens, wie bei dem Gitter der Skaligergräber, das Füllmotiv — in diesem Falle das Wappenzeichen der Skaliger, die Leiter — mit kräftigen Nieten befestigt ist. Die Umrahmung ist äußerst einfach und den oberen Abschluß bildet eine Zackenreihe.

Neben diesen Gitterwerken einfacher Art entstehen schon im 14. Jahr-

hundert in manchen Einzelheiten bereicherte. Man begann die Pässe einzeln oder in Gruppen durch Stäbe zu trennen, die durch Vernieten ungleich breiter Eisen profiliert erscheinen und die mit Zahnschnittkanten, gewundenen Bändern, Rosetten oder Knöpfen weiter ausgeschmückt wurden. Für die Schönheit der Wirkung bestimmend wurde insbesondere ein hinzugefügter breiter, zumeist aus Blech ausgehauener, reich ornamentierter oberer Fries. Diese Gliederung wurde im großen und ganzen auch im 15. Jahrhundert beibehalten; daß auch die Paßglieder oft bei den jüngeren Arbeiten reicher ausgestaltet wurden, möge nicht unerwähnt bleiben.

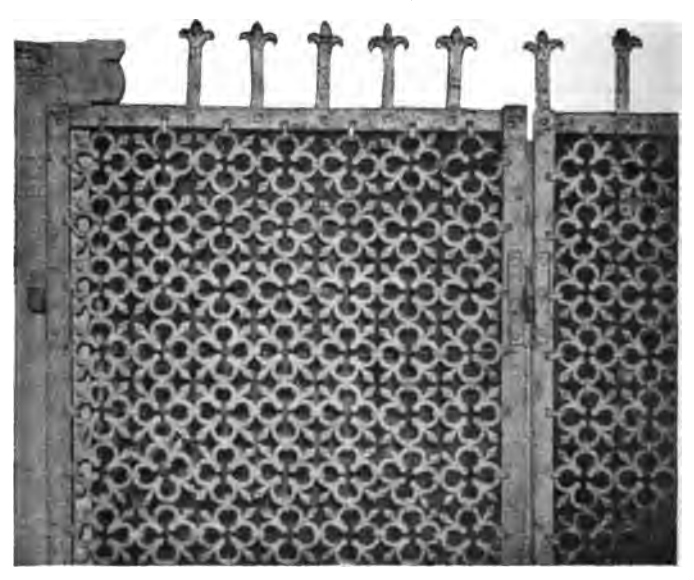


Fig. 36. Gitter, Venedig, San Marco. S. 45.

Werke der gekennzeichneten Art aus dem 14. Jahrhundert sind z. B. das im Dome zu *Orvieto* befindliche mit der Inschrift: „Conte Lelli de Senis me fecit, Ann. 1337“, dann das ebenfalls bezeichnete, von Giovanni Cristoro im Jahre 1348 vollendete Gitter im Dome zu *Prato*, das Gitter vom Jahre 1371 in Santa Croce in *Florenz* (Fig. 38, S. 48), das noch besonders ausgezeichnet ist durch die in reichster, fensterartiger Maßwerkteilung ausgeführte Tür (Fig. 39, S. 49). Wohl um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert dürfte das Gitter in Santa Trinita in *Florenz* (Fig. 40, S. 50) und das Gitter an der äußeren Kapelle des Palazzo Publico in *Siena* (Fig. 41, S. 51) entstanden sein.

Ueber Sieneser Meister und ihre Gitterarbeiten geben weiter urkundliche Notizen Auskunft. Bertino di Piero aus Rouen fertigte in den Jahren 1384, 1387 und 1388 mehrere Gitterstücke für den Dom. Andrea di Sano lieferte 1392 für den Dom ein kleines Gitter (graticola) und 1402 wird angegeben, daß Jacomo di Giovanni ein Gitterwerk für die Kanzel

dieses Gotteshauses lieferte. Die Gitterarbeiten für die Kapelle des Palazzo Publico in Siena wurden 1436 von Niccolo di Paolo begonnen und

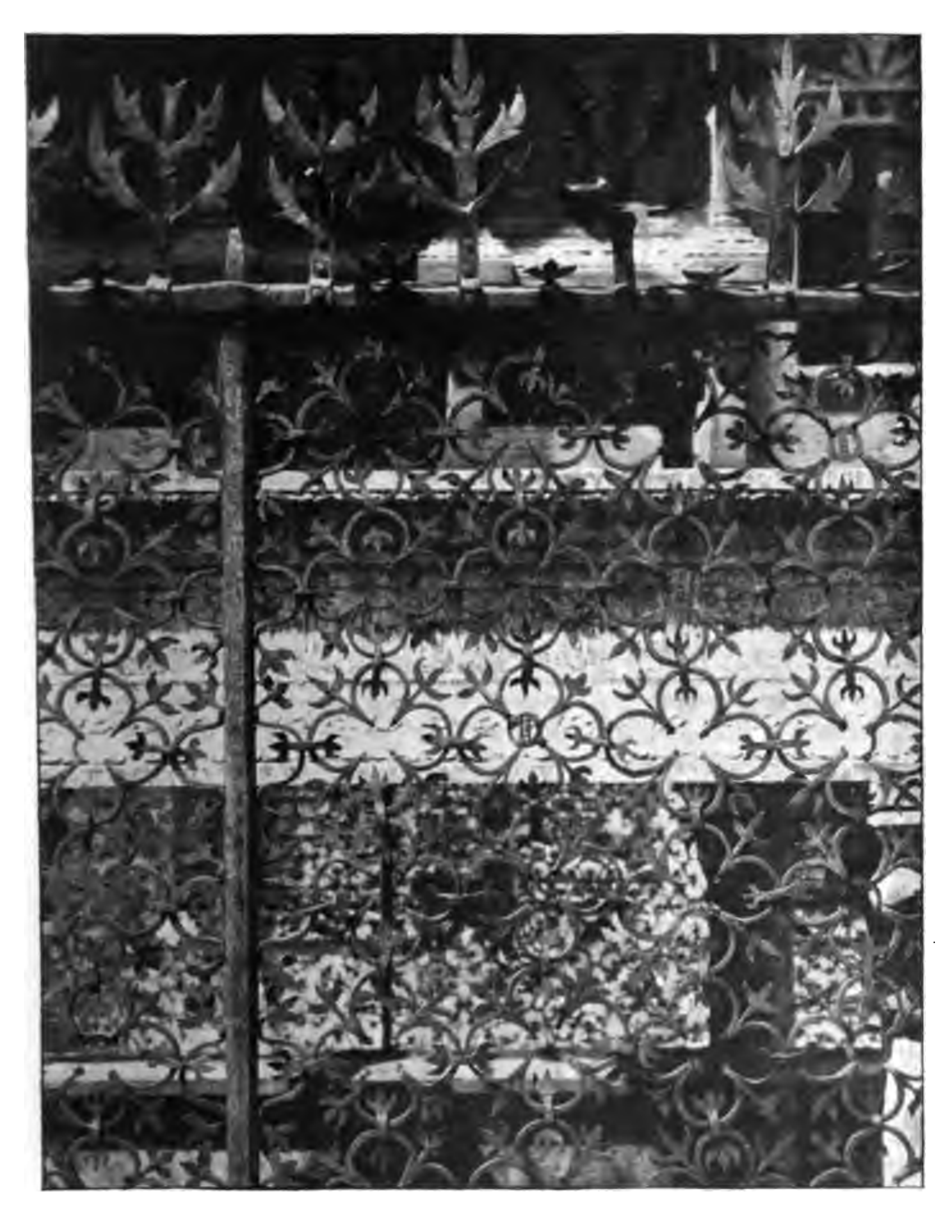


Fig. 37. Gitter an den Skaligergräbern in Verona. S. 45.

nach seinem Tode von Giacomo di Vita und dessen Sohne Giovanni di Vita im Jahre 1445 vollendet. Ebenfalls dem 15. Jahrhundert gehört das schöne Gitter im Palazzo dei Diavoli in *Siena* an.

Zahlreich finden sich auch seit dem 14. Jahrhundert an den italienischen Palästen zumeist einfache, aus gekreuzten Stäben gebildete Fenstergitter.

Ueberaus kunstreich gestaltet sind vielfach die auch nicht seltenen schmiedeisernen Oberlichtgitter.

Mit den Gitterwerken des 14. Jahrhunderts in Italien können sich

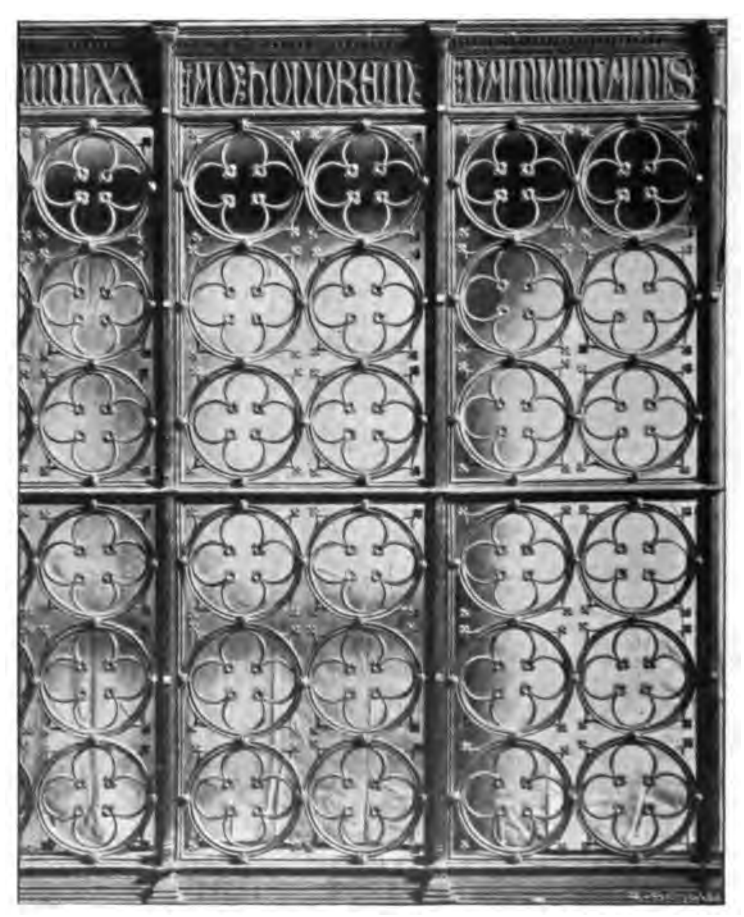


Fig. 38. Gitter in Santa Croce in Florenz. S. 46.

nur wenige gleichzeitige in Deutschland, Frankreich und England erhaltene messen, im 15. Jahrhundert wird aber die Ueberlegenheit des Südens bereits wieder ausgeglichen. Immerhin sind auch die Leistungen der Gitterschmiede des 14. Jahrhunderts in den nördlichen Ländern bedeutsam genug, um neben den jüngeren Werken etwas näher betrachtet zu werden.

Am spärlichsten sind Gitter des 14. Jahrhunderts in Deutschland

erhalten. Ein wahrscheinlich dem Anfange dieses Säkulums angehöriges sehr merkwürdiges Werk befindet sich in der Marienkirche in *Wismar* und umgibt den Bronzetaufkessel.

Auf einem von Klauenfüßen getragenen Ringe sind senkrechte Stäbe angeordnet, die ebenso wie der obere Abschlußring mit tauartig gewundenem und durch Knoten gegliedertem Eisenwerk umflochten sind. Das

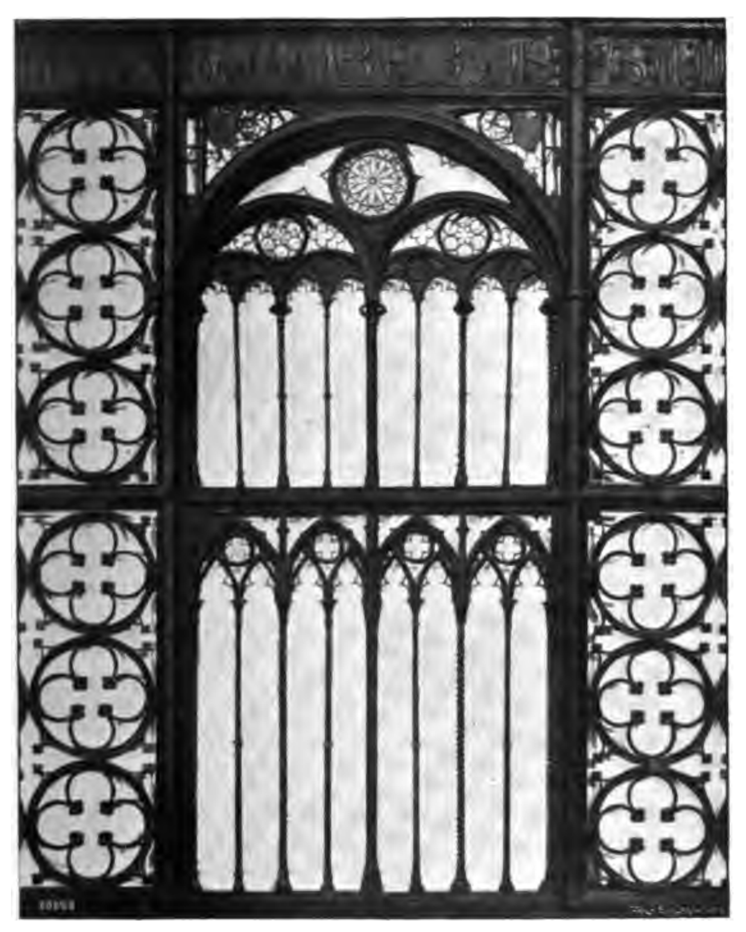


Fig. 39. Gitter in Santa Croce in Florenz. S. 46.

Flecht- und Knotenmotiv ist in der alten Schmiedekunst häufiger, z. B. auch bei Türringen verwendet; in dem Umfange und mit ähnlichem Geschick wie bei dem Gitter in *Wismar* kommt es nicht mehr vor, und man wundert sich nicht, daß auch bei diesem Werke der Sage nach der Teufel dem Schmiede seine Hilfe gewährt hat.

Obschon anzunehmen ist, daß auch in anderen großen Kirchen, die im 14. Jahrhundert besonders im Norden Deutschlands entstanden, Eisengitter

nicht völlig fehlten, erhalten geblieben ist von bemerkenswerten Arbeiten dieser Zeit nur ein schönes Abschlußgitter in der Kreuzkapelle auf *Schloß Karlstein* bei Prag, das um die Mitte des 14. Jahrhunderts erbaut wurde. Dieses Gitter ist in seinem unteren Hauptteile aus schlichten, schräg gekreuzten Stäben gebildet, die oben durch einen breiten, wenig verzierten Abschlußstreifen zusammengehalten werden. Von höherer künstlerischer Bedeutung ist der schöne Aufsatz darüber; auf kurzen Stäben erhebt sich ein großer Spitzbogen, dessen Fußpunkte mit den Seitenwänden durch wagrechte Schienen verbunden sind. Dieses Eisengerippe ist dann mit

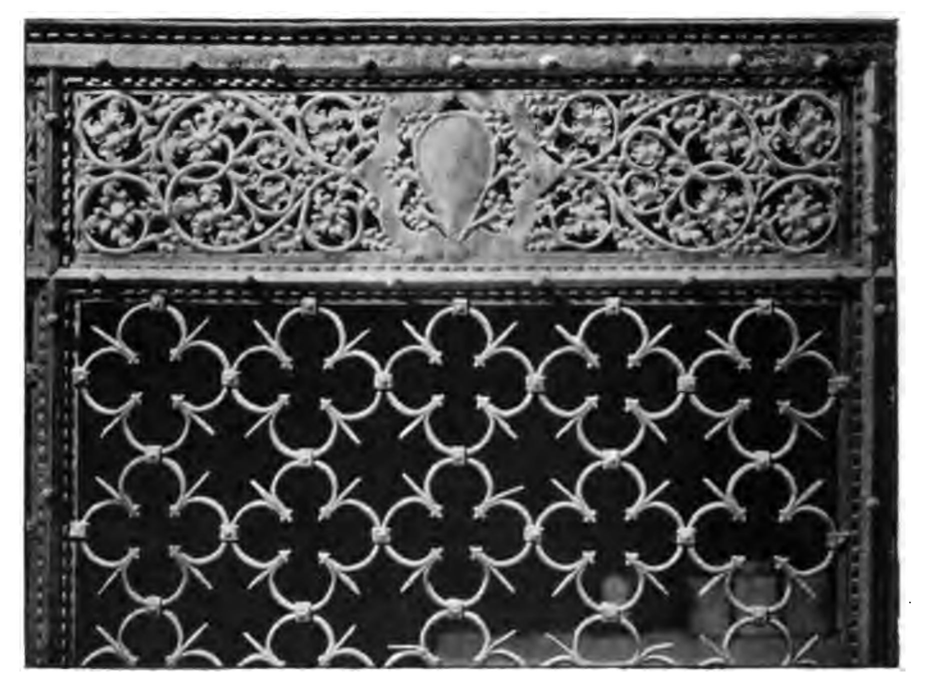


Fig. 40. Gitter in Santa Trinita in Florenz. S. 46.

einer höchst geschmackvollen, aus unten offenen Maßwerkgliedern gebildeten Behangborte ausgestattet.

Aehnliche Schmuckmotive, wie sie dieses Gitter aufweist, finden sich auch bei den meisten deutschen Gittern des 15. Jahrhunderts, besonders bei den zahlreichen größeren Gittern in den Kirchen Westdeutschlands. In Mittel- und Norddeutschland sind überhaupt bemerkenswerte Eisengitter auch im 15. Jahrhundert kaum erhalten, freilich das vielleicht großartigste Werk der deutschen Schmiedeisenkunst jener Zeit bewundern wir im Dome zu *Magdeburg*, aber es steht vereinzelt im Lande (Abbildung in: E. Flottwell, Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg. Magdeburg 1891). Aufs reichste entfaltete sich auch die

Gitterschmiedekunst in diesem Jahrhunderte im südöstlichen Deutschland, es entstanden dort zahlreiche, zumeist zwar kleinere Werke, besonders

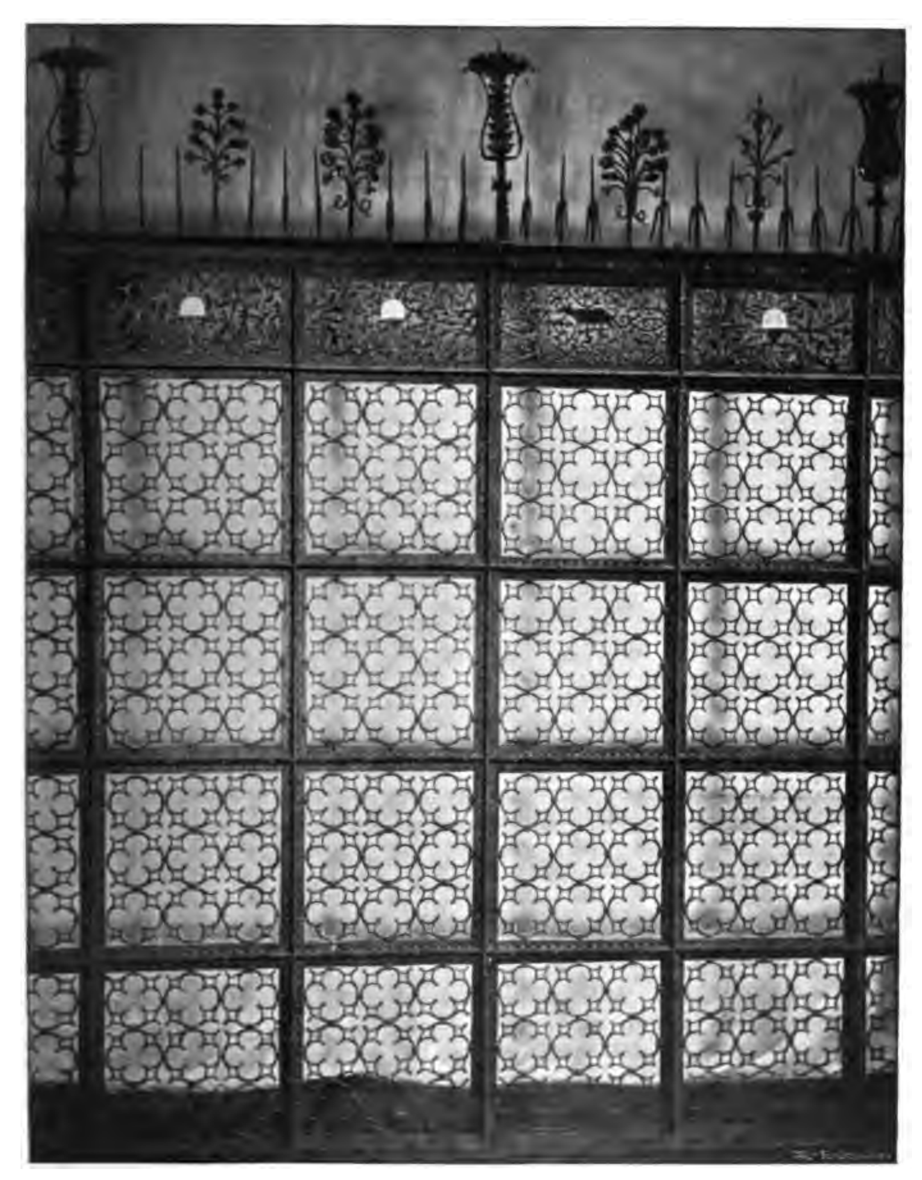


Fig. 41. Gitter am Palazzo Publico in Siena. S. 46.

Gitter für Sakramentshäuschen, die den köstlichen Beschlagarbeiten, von denen noch zu sprechen ist, würdig zur Seite stehen.

Das hervorragendste deutsche Eisengitter, das im Jahre 1498 als Abschluß für die Bischof-Ernst-Kapelle im *Magdeburger* Dome vollendet

wurde, möge zuerst etwas näher betrachtet werden. Das mächtige, etwa 15 m breite und 6 m hohe Gitter zeugt in allen Teilen von einer Erfindungsfreudigkeit und einer Sorgsamkeit und Solidität der Arbeit, die schwerlich zu überbieten sind. Der Zusammenbau der Teile ist ähnlich, wie etwa der Tischler ein solches Werk aus Holz konstruiert haben würde. Neun durch Querriegel und ein kräftiges Hauptgesims untereinander verbundene Pfosten bilden das Gerüst, die Umrahmung der aus gekreuzten Stäben gebildeten Gitterfüllungen. Das ganze Rahmenwerk, dessen senkrechte Stäbe teils vorn, teils auf der Rückseite durch kräftige Dreikantschienen und gewundene Dienste verstärkt wird, besteht der Dicke nach aus drei Lagen, die durch wechselsweises Uebereinandergreifen überaus feste Eckverbände ermöglichen. Die beiden äußeren Lagen sind breiter als die mittlere, so daß Nuten entstehen, in die die Gitterfüllungen eingelassen sind.

Aus übereinander gelegten Schichten sind auch die Maßwerkfriese auf den wagrechten Schienen gebildet.

Das Gitter ist mit zwei großen doppelflügeligen Toren ausgestattet, durch die noch je eine kleinere reicher ausgestaltete Pforte bequemeren Eingang gestattet. Diese kleinen Türen sind durch ihren Spitzbogenabschluß und Maßwerkfüllungen besonders kenntlich gemacht. Die großen Türen weichen nur in der Dekoration des Querriegels von den übrigen Gitterfeldern ab.

Die vierkantigen Gitterstäbe sind stets auf einem Teil ihrer Länge durchlocht, so daß andere sie durchqueren, mit dem folgenden Teile durchdringen sie die kreuzenden Stäbe. Als ein wirksames, häufig wiederkehrendes Ziermotiv sind noch die Ringe hervorzuheben, die in regelmäßiger Anordnung an Kreuzpunkten mit dem Stabwerk verbunden sind.

Manches erinnert an diesem Werke an das berühmte, künstlerisch gewiß nicht höher stehende ältere Gitter in St. Croce in Florenz (S. 46) und ähnliche Formen wird man auch bei englischen Gittern des 15. Jahrhunderts finden, aber auch hier ist die Benutzung gleichartiger, im Süden wie im Norden in der Architektur zu findender Vorbilder wahrscheinlicher wie eine direkte Abhängigkeit.

Die westdeutschen Gitter des 15. Jahrhunderts unterscheiden sich von diesem Magdeburger Werke meist wesentlich, sie sind in allen Teilen schlichter und lockerer behandelt, breite, reichornamentierte Friese kommen nicht vor. Die zur Füllung oder Bekrönung vorherrschend verwendeten einfachen Maßwerkformen sind aus flachen Schienen gebogen und durch Bunde oder Nieten mit dem gewöhnlich aus senkrechten Stäben gebildeten Gitterwerk verbunden.

Ein typisches Gitter der Art ist in *Kempen* am Niederrhein erhalten; es wurde im Jahre 1463 von Meister Peter von Straelen gefertigt,

der gewiß auch ein verwandtes, in seinem Heimatsorte *Straelen* noch vorhandenes Gitter ausgeführt hat.

Auch für den Dom in *Köln* wurden im 15. Jahrhundert verschiedene, nicht unbedeutende Schmiedeisengitter hergestellt, über deren wichtigstes nur noch eine Tuschzeichnung aus dem Jahre 1633 einigen Aufschluß gibt. Es diente als Abschluß der Dreikönigskapelle und umgab auch den dort aufgestellten Reliquienschrein. Eine Beschreibung der Abbildung (von Schnütgen) besagt: „Einfaches, oben durch einen blauen Fries besäumtes Gitterwerk schließt vorn die Kapelle ab, in welches der ähnlich behandelte Gitterschrank so weit hineinragt, daß hinter ihm noch Raum für den Altar bleibt. . . . Das tiefprofilierte, weit ausladende Gesims umgibt mit seinem zierlichen Hängefries auch die Seitenwände, und vergoldete, so streng wie reich stilisierte Armleuchter verzieren die Vorderseite, während zahlreiche Leuchterteller die Firsten des Walmdaches beleben und ein hoch hinaufragendes Gehege von Eisenstangen den oben flatternden Kerzen Halt bietet. In seiner bunten Bemalung muß dieser kunstvolle Apparat von prachtvoller Wirkung gewesen sein.“ (Zeitschr. für christl. Kunst 1896, S. 320.)

Erhalten ist im Kölner Dome noch ein aus dicht gekreuzten Stäben gebildetes Gitter mit einer Bekrönung aus schlanken Fialen, die unten durch nach oben offene Maßwerkbögen verbunden sind.

Ein ähnliches, etwas reicheres Gitter der Zeit um 1500 befindet sich im *Straßburger* Münster vor dem Taufsteine. Auch hier bestehen die Füllungen aus schräg gekreuzten Stäben. Die Ständer zeigen die Formen sehr schlanker Strebepfeiler. Die Bekrönung besteht aus großen, oben offenen, sich kreuzenden Halbkreisbögen, die mit Maßwerk und kurzen Schnörkeln gefüllt sind. Die Eckständer wachsen oben in eine Blüte an schlankem Stiele aus.

Ein eisernes Treppengitter in der Leonhardkirche in *Frankfurt a. M.*, die in Eisen ausgeführten Gitter und der Unterbau einer Kanzel in *Oberdiebach* bei Bacharach a. Rhein, einige Gitter im Dome zu *Konstanz* am Bodensee und schließlich ein höchst reizvolles, mit Leuchterarmen ausgestattetes Gitter in der Stadtkirche in *Friedberg* (Oberhessen) sind derselben Gruppe beizurechnen.

Künstlerisch bedeutsame Fenstergitter von Wohnhäusern sind aus jener Zeit in Deutschland wenige erhalten, ein schönes Beispiel findet sich in *Metz*. Es zeigt den Typus des rechtwinklig vortretenden Fensterkorbes. Die Füllungen bestehen aus senkrechten, in Wellenlinien gebogenen Stäben, die zusammen eine Art Rautenmuster bilden, das von den Schmieden für gleiche Zwecke häufig benutzt wurde. Die Eckstäbe des Gitters wachsen in Fialen aus und die Vorderseite ist von einem geschweiften Maßwerkgiebel bekrönt.

Im südlichen und südöstlichen Deutschland sind wenige größere selbständige eiserne Gitterschranken aus dem 15. Jahrhundert erhalten. Unter diesen verdient ein vermutlich um 1470 entstandenes Kapellenabschlußgitter in der St. Ulrichskirche in *Augsburg* besondere Beachtung (Fig. 42, S. 55). Das Gitter ist in zwei rechteckigen Türflügeln zu öffnen. Der Teil im Spitzbogen darüber ist unbeweglich. Die in je zwei Felder senkrecht geteilten Flügel sind gleichmäßig mit einem Maßwerkmuster gefüllt, in dem große Spitzovale den Ton angeben. Die Türfelder werden oben im Bogen durch giebelartige Musterungen bekrönt.

Wie schon erwähnt wurde, sind die reizvollsten Gitterarbeiten jener Zeit im deutschen Süden die weniger ausgedehnten Verschlüsse der Sakramentshäuschen. Zierlichkeit der Formen und leichte Konstruktionen, bei denen das Blech in weitestem Umfange dienstbar gemacht wurde, sind allen diesen Gitterarbeiten gemein. Sakramentshäuschen in schlanker Turmform, deren berühmtestes Beispiel von Adam Krafts Hand für die Lorenzkirche in Nürnberg geschaffen wurde, gab es damals in mehr oder minder reicher Form in allen Teilen Deutschlands, kunstreiche Eisengitter schätzte aber daran eigentlich nur der deutsche Süden. Bei verhältnismäßig geringem Wechsel der Formen verdienen diese Eisenarbeiten doch höchste Bewunderung.

In der Regel sind es Gitter in hoher, oft spitzbogig überhöhter Rechtecksform. Ein breiter, meist mit krausen aus Blech ausgehauenen Blattranken belegter Fries umgibt die Gitter, und teilt sie bisweilen auch in der Länge und Breite. Gekreuzte, flache oder vierkantige Stäbe, aus verschiedenen Schichten gearbeitete Maßwerkmuster oder auch aus Blech gehauene Gruppen krausen Blattwerks füllen die Rahmen aus.

Zu den einfachen Beispielen sind noch die Tabernakelgitter in *Eßlingen* und im *Ulmer* Münster zu rechnen. In Ulm sind die kleinen Rautenfelder gleichmäßig mit Vierpässen, in Eßlingen mit verschiedenen Maßwerkmustern gefüllt.

Unvergleichlich reiche Schmiedearbeiten wurden für die Sakramentshäuschen in Tirol ausgeführt, leider sind die Hauptwerke nicht mehr in ihrer ersten Gestalt und an ihrem ersten Aufstellungsplatze erhalten. Eins der Hauptwerke besitzt jetzt das South-Kensington-Museum in dem Tabernakelgitter, das aus *Ottoburg* in Tirol stammen soll. Dieses in Form eines sechseckigen Rundbaues gestaltete, mit Strebepfeilern, Giebeln, Fialen, reichsten Maßwerkfüllungen und erkerartigen Vorbauten ausgestattete eiserne, jetzt dachlose, wenig über ein Meter hohe Häuschen bezeichnet neben einem im Jahre 1655 zu einer Kanzel umgebauten, jedoch anscheinend in allen Teilen erhaltenen Tabernakel in *Feldberg* in Tirol wohl den Höhepunkt der Verwendbarkeit des Eisens für ähnliche Zwecke. Die

zeichnerische Rekonstruktion dieses letzten ganz aus Eisenblech gefügten, laut Inschrift im Jahre 1509 (oder 1520?) errichteten Werkes ergab, daß es über einem Steinunterbau von einer mit sechs sehr tiefen Kanelluren



Fig. 42. Gitter, Augsburg, St. Ulrichskirche. S. 54.

versehenen Eisensäule getragen wurde, die in ein breites, aus Blattranken gebildetes Kapitäl endigte. Wie bei dem Kraftschen Werke in Nürnberg erhob sich darüber in mehreren Geschossen der weitere turmartige Bau und endigte auch wie jenes in einer übergebogenen Kreuzblume. In Holz



Fig. 43. Tabernakeltür, Preßburg, Dom. S. 56.

geschnitzte Figuren steigerten noch den Reichtum des luftigen, bemalten und vergoldeten Strebenwerkes. Die den geheiligten Raum umschließenden Gitter sind hier am einfachsten behandelt, nur die Tür ist fensterartig mit Maßwerk verkleidet. Ausführliche Beschreibung und Abbildungen finden sich in: Mitteilungen der Zentralkommission 1858 S. 16 ff.

Die Gitter am Tabernakel der Kirche in *Heiligenblut* sind als weitere sehr bemerkenswerte Leistungen anzuführen. Von anderen trefflichen Arbeiten dieser Art seien noch erwähnt: die Tür am Tabernakel der Benefiziatenkirche in *Vordernberg*, im Dome in *Preßburg* eine höchst geschmackvolle Gittertür (Fig. 43, S. 56), die laut Inschrift von Sigmund Fischer, Schlosser zu *Wien*, gefertigt wurde und schließlich in der Heiligen Geistkirche in *Königgrätz* an dem im Jahre 1497 errichteten Tabernakel.

Maßwerkformen bestimmen auch bei den

Gittern der übrigen europäischen Länder im 14. und 15. Jahrhundert zu allermeist den Eindruck.

Den angeführten rheinischen Arbeiten sehr verwandt sind einige in niederländischen Städten erhaltene Gitter, besonders gilt das von einem in der Kathedrale in *Herzogenbusch* (Bois-le-Duc) befindlichen und einem anderen in der Großen Kirche in *Breda*. Bei dem *Bredaer* Gitter ist das Korbflechtmotiv höchst geschickt verwendet, das sich auch findet bei dem auf Seite 82 abgebildeten schönen Sprechgitter im South-Kensington-Museum. Eiserne Flechtbänder halten etwas über der Mitte und oben die außerdem durch Maßwerkbögen verbundenen Stäbe zusammen. Im Formcharakter schließen sich diesen Werken noch vortreffliche, frei auf dem Markte in *Mecheln* stehende, wohl zur Befestigung des Viehes bestimmte niedrige Gitter an, die erst im Jahre 1531 von Jean de Cuyper, d. J., einem Schmiede in jener Stadt, gefertigt wurden.

Eine Reihe schöner in England aus dem 15. Jahrhundert erhaltener Gitter läßt drei Haupttypen erkennen. Die erste Gruppe verwendet in reichster Weise Maßwerk und Bauformen in der Art der süddeutschen Tabernakelgitter. Die zweite Gruppe wird durch den Vierpaß in netzartiger Anordnung gekennzeichnet. Die dritte Gruppe endlich umfaßt die aus schlichten senkrechten Vierkantstäben gebildeten Gitter mit einer wenig verzierten oberen Querverbindung.

Wohl das reichste englische Gitterwerk dieser Zeit befindet sich jetzt in der St. Georg-Kapelle in *Windsor*, ehemals stand es vor dem Grabmale Königs Eduard IV. in Windsor. Es tritt in Form eines halben Sechsecks vor. Die Hauptständer sind in Form von Strebepfeilern gegliedert und mit Fialen ausgestattet. Fensterartige Maßwerkmuster bilden die Füllungen, das Mittelfeld ist oben durch einen Baldachin ausgezeichnet, der in denselben Formen aufs reichste durchgebildet ist; die Ueberlieferung verbindet dieses Gitter mit Quinten Massys, dem Niederländer Maler, dem noch andere Schmiedewerke zugeschrieben werden. Daß das Gitter die Arbeit eines niederländischen Meisters ist, wird mit Sicherheit angenommen.

Durch Reichtum der Erfindung weit weniger bedeutsam ist das Gitter an der Kapelle Heinrichs V. in der Westminsterabtei, das von Roger Johnson in *London* im Jahre 1428 gefertigt wurde (Fig. 44, S. 58). Das Gitter füllt den flach spitzbogig überwölbten Eingang. Der rechteckige Hauptteil des Gitters ist durch zwei die Tür begrenzende kräftige Schienen senkrecht und einmal in der Mitte quer geteilt. Die ganze Fläche ist in eng quadriertem Grunde mit Vierpaßmaßwerk gemustert, das unter der mittleren und oberen Querschiene von einer Bogenreihe begrenzt wird. Abweichendes Maßwerk mit Betonung senkrechter Linien weist der Bogenteil des Gitters auf. Die Reliefierung des Maßwerks ist wie bei ver-

wandten deutschen Arbeiten durch Uebereinanderfügen mehrerer Schichten erzielt.

Noch ein Gitter dieser Art findet sich an einem Seiteneingange zum Chor der Kathedale in *Canterbury.*

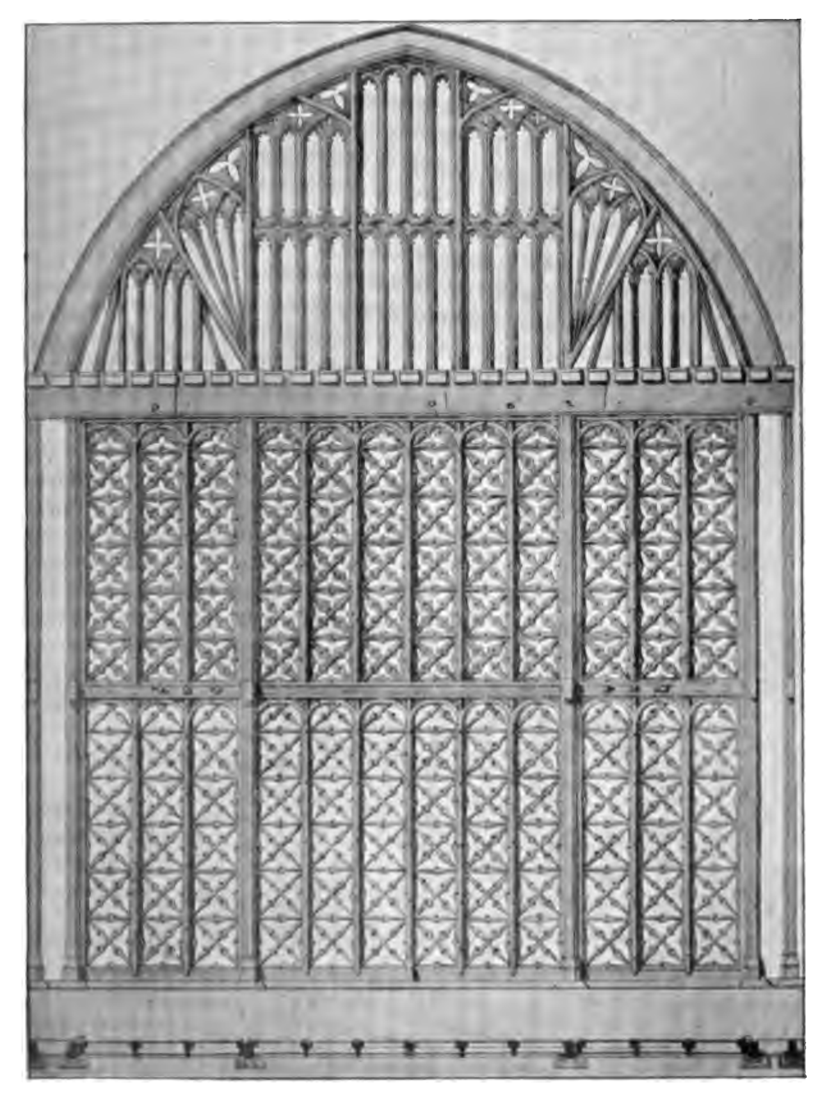


Fig. 44. Gitter, London, Westminsterabtei. S. 57.

Die in Deutschland unbekannt gebliebenen Vierpaßgitter hat man in England verschiedentlich ausgeführt und bei diesem Ziermotiv wird die Annahme zutreffen, daß die zwischen Frankreich und England bestehenden Beziehungen nicht ohne Einwirkung waren. Die Vierpässe sind auch bei

den englischen Gittern bald in ein Netz sich kreuzender Stäbe eingelassen, bald in unmittelbarer Berührung aneinander gereiht. Beispiele dieses Typus sind oder waren vorhanden in den Kathedralen von *Chichester* (jetzt im South-Kensington-Museum in London) und *Salisbury*, andere in *Wells*, *Christchurch*, *Hants*.

Die aus gereihten Vierkantstäben gebildeten Gitter wurden besonders als Umfriedigung von Grabmälern in den Kirchen verwendet.

Ein paar ebenso einfache wie schöne Beispiele schützen in der Kathedrale von *Canterbury* die Gräber des Schwarzen Prinzen und Heinrichs IV. Man nimmt an, daß ein Meister beide fertigte, obschon die Grabmäler nicht gleichzeitig entstanden. Die hohen durch sechs kräftigere Ständer unterbrochenen Vierkantstäbe sind übereck gestellt. Den oberen Abschluß bildet eine breite Schiene mit Zinnenrand. Die strebepfeilerartig gegliederten Ständer überragen das Gitter und tragen in der Mitte einer bekrönenden Erweiterung einen Kerzendorn. Die ernst monumentale Wirkung dieser Werke dürfte kaum zu übertreffen sein. Verwandte Beispiele sind an der Kanzel in *Arundel*, als Kapellengitter in *Ely*, als Grabgitter im S. Johns College in *Cambridge* und an anderen Orten erhalten.

Vortreffliche Eisengitter aus dem 14. und 15. Jahrhundert haben auch in Frankreich in größerer Anzahl den Stürmen der Zeit getrotzt. In weitgehendster Weise in Anlehnung an die Bauformen dieser Zeit komponierte Maßwerkgitter, wie sie in Italien, Deutschland und England mehr oder minder zahlreich anzuführen waren, sind in Frankreich sehr selten; als Beispiel dieser Gruppe kann die wohl um 1500 entstandene Sakristeitür in der Kathedrale von *Rouen* gelten. An erster Stelle stehen hier die Stabgitter in verschiedenartiger Ausgestaltung.

Zu den schönsten Leistungen der französischen Schmiedekunst des 15. Jahrhunderts gehört ein Gitter in *Puy-en-Velay*. Sehr sparsam sind bei diesem Maßwerk und andere Bauformen verwendet, nicht zur Verdichtung des Gitterwerkes, sondern nur als gutes Hilfsmittel, um eine dem Auge wohlgefällige Verbindung und Gruppenteilung der Stabreihen zu erzielen. Die rhythmisch mit gewundenen Stäben wechselnden Vierkantstäbe sind übereck gestellt. Unten sind die Stäbe mit einem hohen vierkantigen normal gestellten Fuße versehen, oben tragen sie ähnliche achteckige Verstärkungen, die durch eine Bogenreihe verbunden sind. Je neun Stäbe überschneiden oben geschweifte Maßwerkspitzbögen, die kreuzblumenartig endigen und herauswachsen aus größer, kräftiger und reicher als die übrigen Stäbe gestalteten Ständern. Nach oben offene flache Bögen bekrönen das Gitter.

Eine Reihe ebenfalls dem 15. Jahrhundert angehöriger, sehr bedeutender Stabgitter, an denen Maßwerkformen gar nicht vorkommen, schmücken noch einige Kirchen in *Toulouse*.

Bei den fast vier Meter hohen, aus dicht gestellten, durch drei Querschienen verbundenen Vierkantstäben gefügten Gittern in der Kirche St. Sernin hat das Zierbedürfnis in den Bekrönungen allein seinen Ausdruck gefunden. Alle Stäbe endigen über der oberen Querschiene in sehr naturähnlichen Blättern und Blüten von wechelnden Formen, einzelne durch die Form ihrer Bekrönung abweichende Stäbe überragen als belebende Elemente die übrigen.

Die Stäbe eines verwandten, im Chor der Kathedrale in *Toulouse* erhaltenen Gitters wachsen oben abwechselnd in schreckhaft geformte

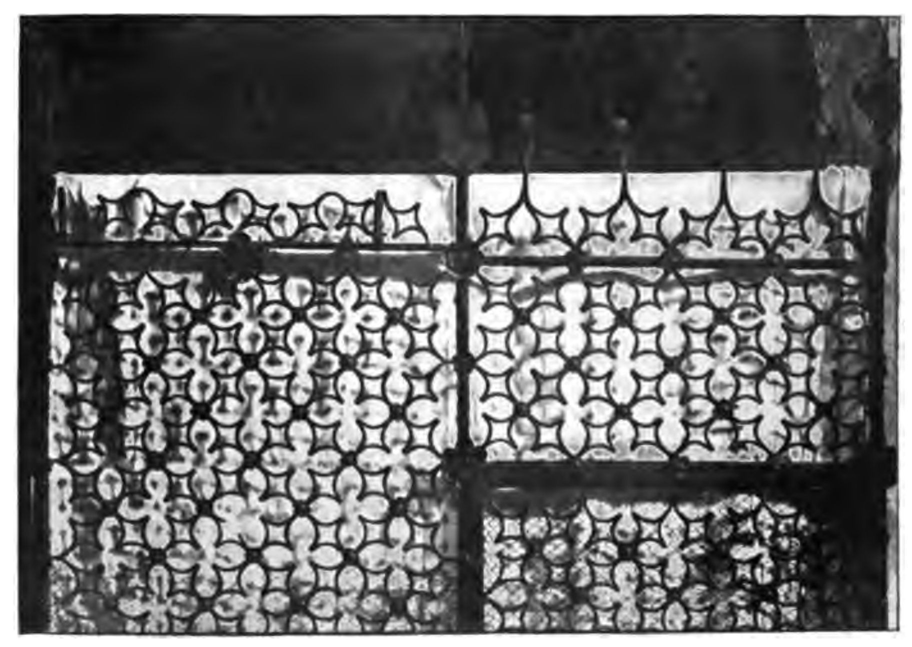


Fig. 45. Gitter in Langeac. S. 60.

vorgebogene Tierköpfe und heraldische Lilien aus; die Stäbe sind bei diesem Beispiele nicht übereck gestellt.

Vierpaßgitter, von denen einige Beispiele in Frankreich, wie früher ausgeführt wurde, mit größter Wahrscheinlichkeit dem 13. Jahrhundert zuzurechnen sind, sind auch aus dem 14. und 15. Jahrhundert erhalten. Das schönste Werk dieser Art, bei dessen Altersbestimmung die Ansichten zwischen den beiden Jahrhunderten schwanken, befindet sich in der Kirche in *Langeac* (Fig. 45, S. 60). Ohne trennende Stäbe sind die an den Kreuzpunkten mit Rosetten besetzten, diagonal stehenden Vierpässe aneinandergereiht. Senkrechte Ständer, die oben unter einer Blattknospe einen kleinen Schild tragen, überragen das Gitter samt seiner über einem gewundenen Querstabe angeordneten Zackenborte, die aus abwechselnd aufwärts und

abwärts gerichteten halben Vierpässen gebildet ist und ähnlich wie die Ständer in Blattbüschel auswachsen. In welchem Maße bei diesem Gitter italienische Einflüsse mitgewirkt haben, dürfte schwer zu entscheiden sein. Da die Vorstufen in Frankreich nicht fehlen, hindert nichts, es als eine selbständige französische Arbeit anzusehen.

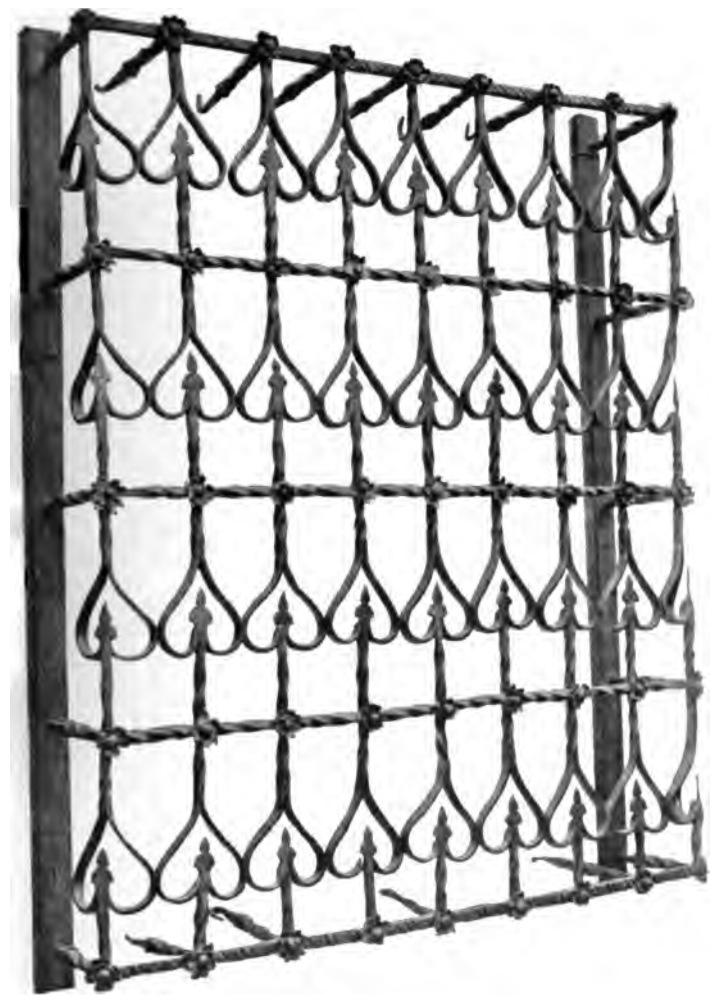


Fig. 46. Fenstergitter aus Bourges. S. 62.

Ein in seiner Art einzig dastehendes französisches Gitter, das wohl mit Sicherheit dem 14. Jahrhundert zugeschrieben werden darf, befand sich ehemals in *S. Denis.* Es besteht aus senkrechten, oben und unten durch Querschienen verbundenen Stäben, deren Zwischenräume gefüllt sind mit übereinander angeordneten gabelrutenförmigen Gliedern, die an den Stäben scharf aufwärts geknickt sind und an der Spitze wie an den

rund einwärts gebogenen Endigungen Viereckblätter tragen. In je drei solcher Blätter wachsen auch die Stäbe oben aus.

Künstlerisch bedeutsame Fenstergitter, die in Deutschland und England im 14. und 15. Jahrhundert nur selten ausgeführt wurden, müssen in Frankreich auch an Wohnhäusern ein gern gesehenes Schmuck- und Schutzmittel gewesen sein. Die den Fenstern korbartig vorgesetzten Gitter scheinen ebenso wie in Italien den in die Laibung eingelassenen vorgezogen zu sein.

Neben einfachen aus gekreuzten Vierkantstäben gebildeten Fenstergittern kommen sehr reiche Beispiele vor.

Bei einem aus *Bourges* stammenden Beispiele (Fig. 46, S. 61), das noch im 14. Jahrhundert entstanden sein dürfte, sind die Querstäbe durch dichtgereihte herzförmige Gebilde verbunden. Alle Stäbe sind gewunden und an den Kreuzpunkten mit Rosetten besetzt.

Ein besonders schönes Fenstergitter des 15. Jahrhunderts aus *Troyes* ist senkrecht in der Mitte und durch zwei Schienen ungleichmäßig quer geteilt, derart, daß die oberen Felder am kleinsten, die unteren am größten sind. Diese Felder sind dicht gemustert mit paarig gegenübergestellten **S**-Schnörkeln von wechselnder Größe. Rosetten zieren die Hauptkreuzpunkte und zwei geschweifte Spitzbögen von halber Breite des Gitters mit Krabben und Kreuzblume bilden die Bekrönung.

Neben solchen Fensterkörben dürften damals in Frankreich halbrunde Oberlichtgitter, in Art der älteren italienischen, mit strahlig angeordneten Füllgliedern nicht gefehlt haben.

Den südfranzösischen nahe verwandt sind eine Reihe von Gitterwerken im nordöstlichen S p a n i e n. Der Typus des Stabgitters mit sparsam eingeflochtenen Bauformen herrscht bei ihnen vor. In den Bekrönungen werden, wie in Toulouse, großblätterige Blüten und Blattbüschel gern verwendet.

Reich an schönen Gittern aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, besonders vor den Seitenkapellen, ist die Kathedrale in *Barcelona* (Fig. 47, S. 63). Die Gitter sind gleichartig aus dicht gereihten runden Stäben gebildet, die durch wenige kantige Querstäbe verbunden sind. Flügeltüren in den Mitten der Gitter sind durch reichere Gestaltung hervorgehoben. Strebepfeilerartige oben in Fialen auswachsende Glieder bezeichnen die Seitenlinien und meist auch die Mitten der Türen, die entsprechend durch einen oder zwei geschweifte Spitzbogengiebel mit kräftiger Kreuzblume überspannt sind. Verschiedenartig gestaltet sind bei den Gittern auch die gewiß nicht unabsichtlich so überaus zackigen Blatt- und Blütenbüschel auf der oberen Querschiene. Bei einigen der Gitter sind die Stäbe an den Querschienen noch durch eine schmale Maßwerkborte verbunden.

Ein ausgezeichnetes Gitter desselben Typus verschließt den Eingang

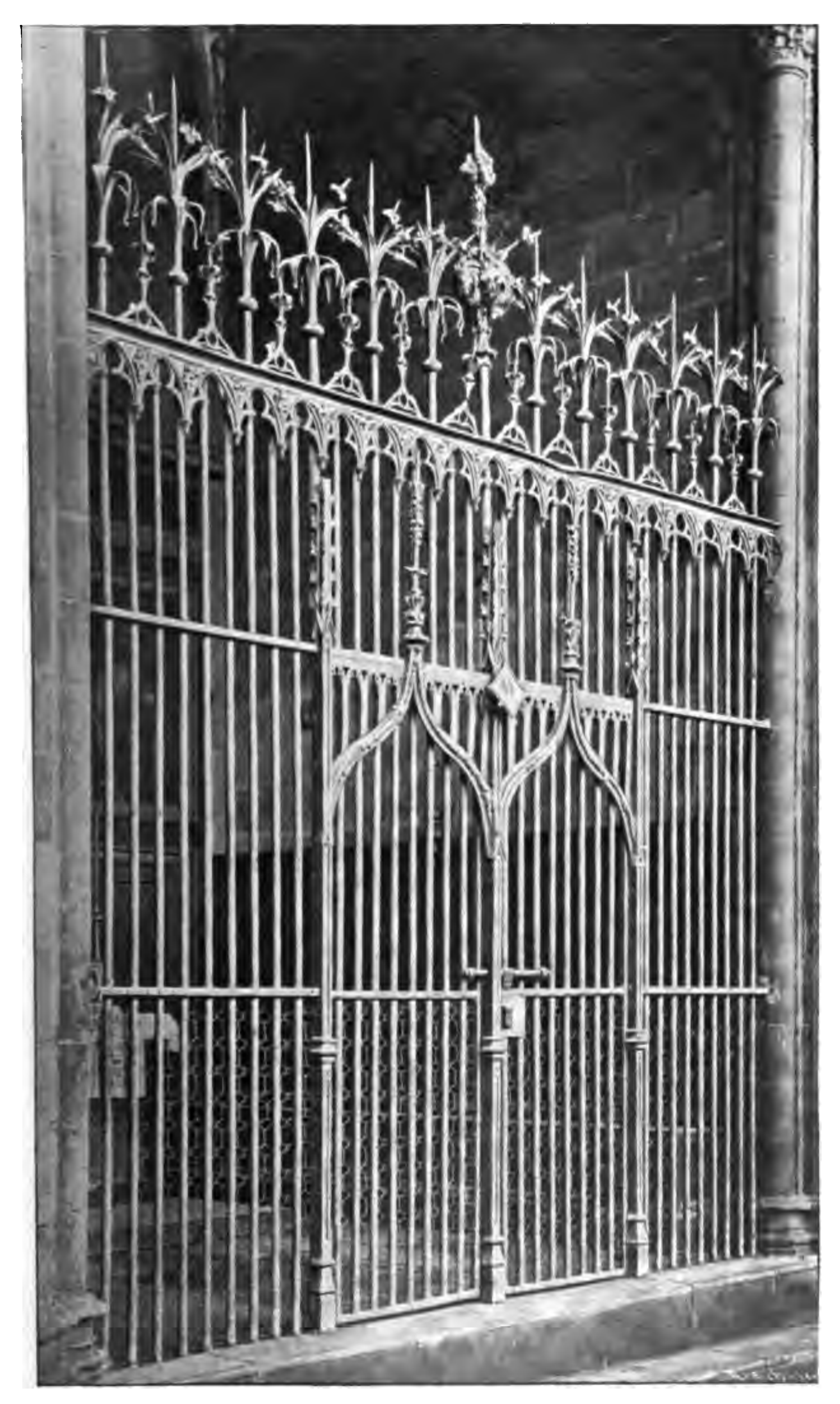


Fig. 47. Gitter in Barcelona. S. 62.

einer Kapelle der Kirche San Pablo in *Saragoza*. Breite, wagrechte Schienen mit aufliegendem Rankenornament verbinden hier die im oberen Teile gewundenen Vierkantstäbe.

In der Kathedrale zu *Pamplona* befindet sich vor der Capilla Mayor ein mächtiges, fast 10 m hohes Gitter derselben Art. Andere sind in den

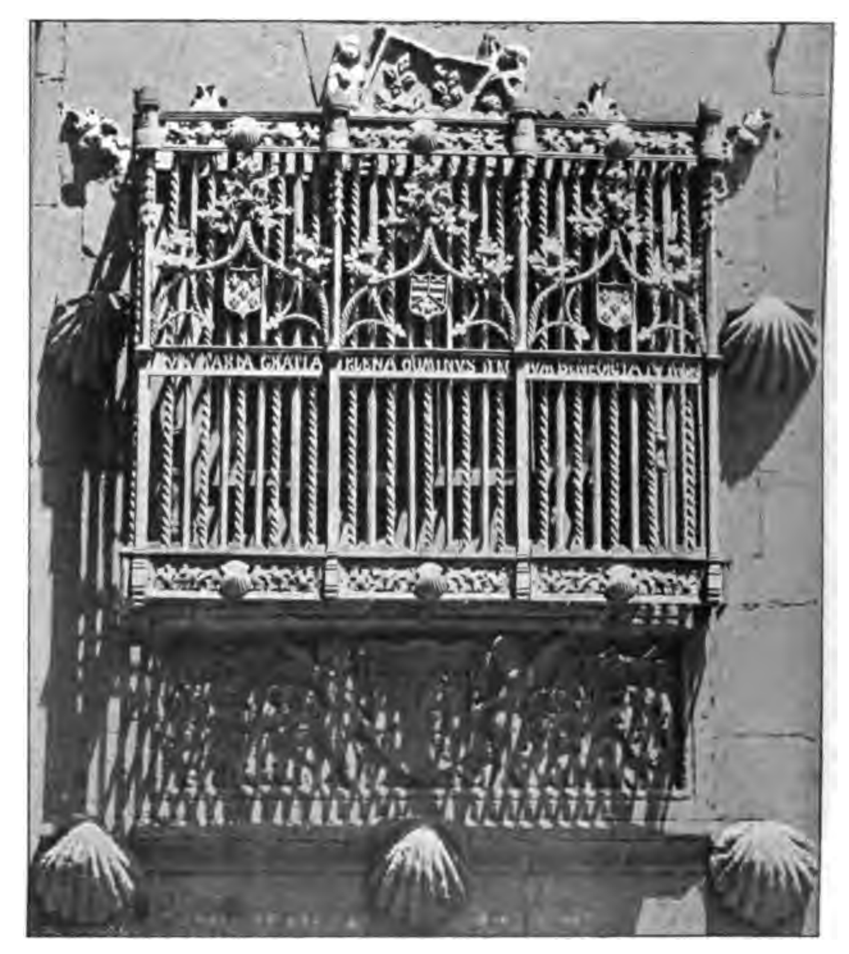


Fig. 48. Fenstergitter in Salamanca. S. 66.

Kathedralen von *Palencia*, *Leon*, *Burgos* und *Toledo* erhalten, wo sie teils auch als Schranken vor Grabmälern errichtet sind.

Vierpaßgitter scheinen in Spanien für umfangreiche Abschlüsse nicht gefertigt zu sein, sie finden sich überhaupt selten. Ein schönes Beispiel ist in der Kathedrale von *Barcelona* die Gittertür an der Treppe zur Kanzel, aber sie soll die Arbeit eines deutschen Meisters, des Michel Locher und seines Gesellen Johann Frederich und im Jahre 1443 von

diesen beiden ausgeführt sein. Bei der durch einen reichen Spitzbogen-Wimperg bekrönten Tür sind die zu einem Stück verschweißten Pässe einzeln in die Rauten des aus schräg gekreuzten vierkantigen Stäben gebildeten Gitterwerks eingepaßt. Die Stabkreuzungen sind mit Rosetten besetzt.

Bemerkt sei noch, daß dem Steingeländer der Kanzeltreppe folgend eine eiserne Zackenborte angebracht ist, die in der Art der Gitterbekrönungen in derselben Kathedrale, aus gereihten Blüten besteht.

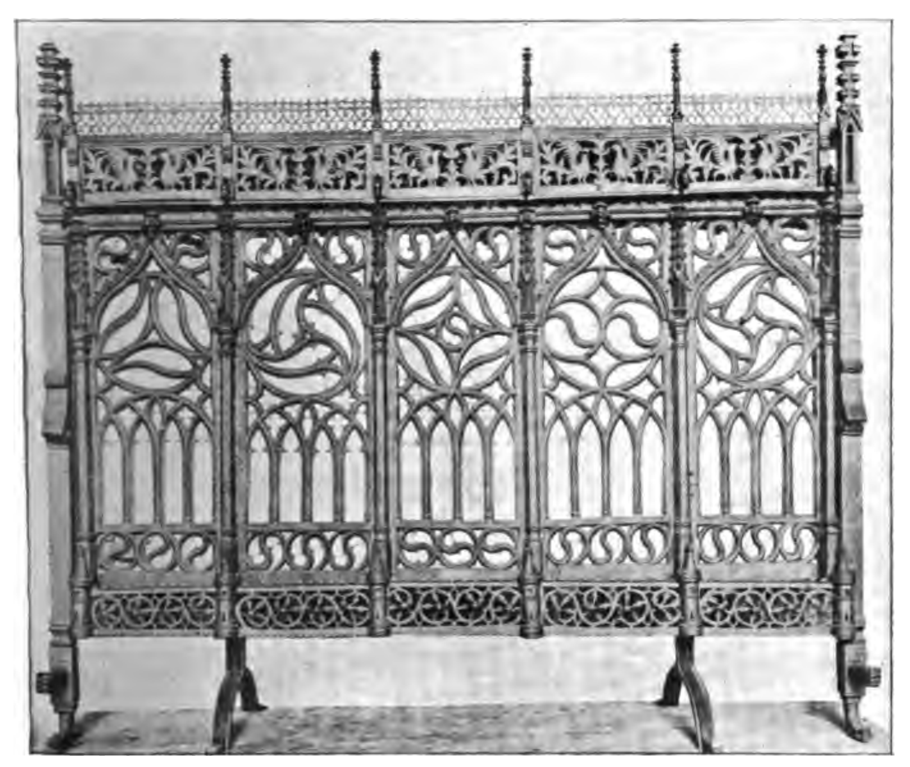


Fig. 49. Kamingitter (?) aus Spanien. *Paris, Louvre.*

Die eisernen Fenstergitter, die anscheinend in Spanien auch bereits in den vorhergehenden Jahrhunderten nicht selten waren, wurden seit dem 15. Jahrhundert mit besonderer Sorgfalt behandelt. Ein schönes Gitter in ebener Korbform, das wohl gegen das Jahr 1500 in *Gerona* entstanden sein dürfte, zeigt vorn und an den Schmalseiten ein dichtes, aus schlichten durcheinander geschobenen Rundstäben gefügtes Netzwerk. Die Bekrönung bildet ein Maßwerkwimperg, ganz ähnlich dem an der Kanzeltür in Barcelona. Ein in Spanien neues, wohl von der Nachbarhalbinsel übernommenes Motiv, sind die vier an den Ecken des Gitters vortretenden geflügelten Drachen.

Mehrere vortreffliche, untereinander verschiedene Beispiele, die dem beginnenden 16. Jahrhundert angehören, zieren die 1512 erbaute Casa de las Cochas in *Salamanca* (Fig. 48, S. 64). In den Einzelformen gehen sie noch völlig mit den Gittern des vorhergehenden Jahrhunderts zusammen. Die ebene, rechteckige Vorderseite des einen an der Fassade des Palastes angebrachten Gitters, ist aus abwechselnd schlichten, übereck gestellten und gewundenen Vierkanteisen gebildet. Vier schlanke, ebenfalls vierkantige, oben fialenartig endigende Pfeiler gliedern das Gitter senkrecht. Drei paarweise durch ein Zierband verbundene Vierkantstäbe begrenzen die Stäbe oben und unten und überspannen sie in der Mitte. Das Mittelband mit dem „Englischen Gruße" in durchbrochener Schrift trägt zwischen den Pfeilern je einen Maßwerkspitzbogen mit breitblättrigen Krabben und krauser Kreuzblume. Inmitten dieser Bögen sind Wappenschilde angeordnet, die überhaupt an spanischen Schmiedearbeiten der Zeit selten fehlen.

Ein zweites Gitter an demselben Bauwerk weicht von jenem besonders dadurch ab, daß die Vorderfläche nicht eine Ebene bildet. Die auch abwechselnd schlicht vierkantigen und gewundenen Stäbe sind vielmehr durch Querbänder verbunden, die in drei Halbrunden vortreten.

Zu den meistbewunderten Eisengittern spanischer Herkunft ist noch ein im Louvre in *Paris* verwahrtes zu rechnen (Fig. 49, S. 65). Dieses zumeist als Kamingitter angesprochene Kunstwerk ist der Seitenansicht einer mit weiten Maßwerkfenstern durchbrochenen, mit Strebepfeilern, Fialen, Rankenfriesen und dergleichen ausgestatteten Kathedrale des 15. Jahrhunderts nachgebildet. Die ganze Art der Arbeit erinnert an angeführte süddeutsche Beispiele, und die Möglichkeit eines Zusammenhanges ist nicht völlig abzuweisen.

Beschläge.

Die reizvollsten Türbeschläge aus dem 14. und 15. Jahrhundert finden sich zweifellos in Deutschland.

Sachsen macht seiner Ueberlieferung in dem wohl der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehörenden trefflichen Beschlagwerke am Triangel des Domes in *Erfurt* (Fig. 50, S. 67) alle Ehre; es ist gewiß als die eigenartigste und schönste Leistung der Schmiedekunst dieser Zeit anzusehen. Die durch einen reichen Mittelpfeiler geteilte Tür ist auf beiden Flügeln völlig ungleich beschlagen. Den rechten Flügel bekleidet gleichmäßig ein aus immer wiederholten Stab- und Blattformen gebildetes Grundmuster im Anschluß an drei Querschienen, denen auf dem linken Flügel drei in Blattranken auswachsende gegenübergestellt sind. Die Blätter, besonders die der Ranken, weisen die bei den meisten Beschlägen des 14. Jahrhunderts ganz ähnlich wiederkehrende Gestalt auf, die in ein Viereck einzuzeichnen ist und der Form der Weinblätter am nächsten kommt.

Die in *Erfurt* auf einem Flügel noch beibehaltenen Spiralranken verschwinden übrigens im 14. Jahrhundert mehr und mehr und mit ihnen die selbständigen, mit den Angelbändern nicht verbundenen Beschlagteile.



Fig. 50. Türbeschlag in Erfurt, Dom. S. 66.

Das Streben, die Türfläche möglichst reich zu füllen, hörte aber damit nicht auf. Man suchte nur den auch jetzt über Gebühr ausgedehnten Beschlaggliedern den Schein praktischer Berechtigung zu verleihen.

Ein ansehnliches Beschlagwerk befand sich ehemals in *Oberwesel* am Rhein; die acht die Tür bekleidenden Angelbänder waren dort einfach und symmetrisch schräg nach außen verzweigt. Von ungleich frischerer Wirkung ist ein wohl annähernd gleichzeitiger Beschlag in *Schloß Lahneck*. Auf der zweiflügligen Tür sind die Angelbänder buschartig ausgebreitet, nur annähernd symmetrisch auf beiden Flügeln, und diese Art der Verzweigung scheint besser dem etwas krausen Blattwerk jener Zeit zu entsprechen, wie eine strenge Gleichmäßigkeit.

Abweichungen von den hier gekennzeichneten Beschlagtypen kommen vor, zumeist wurden aber bei den in großer Zahl erhaltenen Beispielen die bekannten Motive verwendet.

In seltsamer Mischung hat ein alter Schmied an dem sehr bedeutenden Türbeschlage von Notre-Dame in *Hal* (Belgien) alte und neue Formen zu vereinigen gewußt. Aus den drei kräftigen gefurchten Angelbändern wachsen spiralig aufgerollte, ebenfalls gefurchte Zweige heraus, vier Paare an der mittleren, je drei Paare an der oberen und unteren Schiene. Oben und unten kommt aber zu den aufgerollten Zweigen noch ein Paar fast gerade abstehender hinzu, zwischen denen in der Achse der Mittelschiene ein ebenfalls kunstvoll ausgebildeter Schloßkasten und ein Türring angebracht sind. Die ganze Anordnung erinnert stark an Werke des 13. Jahrhunderts, aber die Entstehung in etwas jüngerer Zeit wird offenkundig besonders durch die zackigen Blätter an unregelmäßig gebogenen Stielen.

Die größeren Türbeschläge, besonders die Angelbänder, lassen ähnlich wie in den Jahrhunderten vorher, auch im 14. und 15. Jahrhundert nicht immer ohne weiteres erkennen, ob sie dem älteren oder jüngeren angehören. Viele Beschläge des 15. Jahrhunderts lassen nur aus Einzelheiten ersehen, daß sie nicht gar schon im 13. Jahrhundert entstanden; die Wandlungen des Geschmackes drangen ehemals langsam in abgelegene Gegenden vor. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß im 15. Jahrhundert die Zweige der Beschläge noch unregelmäßiger in ihrer Bewegung und die Blätter noch zackiger und krauser wurden. Das einheitliche Blatt wurde auch oft in ein Rankenmuster aufgelöst, das nur noch eine blattförmige, eine viereckige oder auch kreisrunde Umrißlinie beibehält. Bisweilen wurden die Blätter auch ersetzt durch geometrisch mit Maßwerk gemusterte Scheiben.

Aus der Fülle der in allen Teilen Deutschlands, besonders zahlreich zwar im Süden und Westen, erhaltenen Türbeschläge sind, abgesehen von einer etwas genauer zu betrachtenden eigenartigen südostdeutschen Gruppe, nur wenige besonders anzuführen. Die zwar ziemlich reichen Beschläge, wie sie sich beispielsweise erhalten haben in *Zülpich* (katholische Pfarrkirche), in *Kidrich* (Rheingau) an einem Schranke der Sakristei, in der Pfarrkirche in *Hattenheim*, in *Solitude*, *Marbach* und

anderen Orten Württembergs, in *Orb* (Kreis Gelnhausen) u. s. w., sind von allgemeiner Bedeutung nicht. Als einer der vorzüglichsten Beschläge des 15. Jahrhunderts muß aber der an der Sakristeitür der Stadtkirche in *Markgröningen* in Württemberg gelten. Die beiden Angelbänder sind in drei gerade, mäßig divergierende Hauptzweige gespalten, aus denen aus meist **S**-förmig gebogenen Stielen die Blätter wachsen. Diese Blätter aber bestehen aus zart durchbrochenem Rankenwerk von prickelndem Reiz. Eine höchst geschmackvolle, ebenfalls mit durchbrochenem Rankenwerk geschweifte Platte mit schönem Ringe bekleidet die Mitte, und ein gewiß diesen Teilen gleichwertiges Schloßblech wird ehemals den sichtlich dafür bestimmten Raum gefüllt haben (Abb. in Bau- u. Kunstdenkm. Württembergs I. S. 361).

Diesem trefflichen Werke ebenbürtig ist der Beschlag an der Tür des Saales im alten Rathaus in *München*, das in der Zeit zwischen 1470 und 1480 entstand und jedenfalls gleichzeitig der Beschlag. Auf jedem der beiden Türflügel wächst aus den beiden breiten Angelbändern jederseits zartes Rankenwerk heraus mit Blättern in der gewöhnlichen Vierecksform, aber zumeist durchbrochen gemustert. Ueber die Rankenanfänge hinaus setzen sich die Schienen in eigenartig reizvoller Weise fort, sie nehmen an einer Verbreiterung Kreuzansätze an und endigen stumpf in einem breiten Fiederblatte. In unauffälliger Art sind die vier Angelbänder voneinander abweichend ausgestaltet. Die Mitten der Flügel zieren je eine durchbrochene Vierecksplatte mit Ring und symmetrisch über beide Flügel verteilt ist der Schloßbeschlag.

Ein seltener Beschlagtypus aus der Zeit um 1500, der sich an einer jetzt im Germanischen Museum in *Nürnberg* verwahrten Tür befindet, verdient noch der besonderen Hervorhebung (Fig. 51, S. 70). Die Formen der Angelbänder mit ihren Zweigen, Blättern und Blüten, und ebenso der herzförmige Türring mit seiner Unterlagsplatte und die Zierformen des Schloßbleches sind bei diesem Beispiele in Zeichnung und Modellierung Naturvorbildern möglichst nahe gebracht. Die beigegebene Abbildung läßt die Einzelheiten hinreichend erkennen. Daß die Arbeit in allen Teilen einen besonders guten Geschmack bekundet, läßt sich kaum sagen, aber als ein Dokument für das nach Neuheit ringende Streben der Zeit ist sie von höchstem Interesse.

Mit etwas veränderten Einzelformen und zumeist noch koketter bewegten und vielfach sich kreuzenden Ranken liebte auch das beginnende 16. Jahrhundert noch ähnliche Türbeschläge. Eine Anzahl solcher besonders schöner Arbeiten sind beispielsweise im Rathause zu *Sterzing* (Fig. 52, S. 71) und im Schloß *Tratzberg* erhalten.

Eine Gruppe von Türbeschlägen aus dem 15. und beginnenden 16. Jahrhundert, die von der Art der bisher besprochenen Beispiele sehr

wesentlich abweicht, ist im südöstlichen Deutschland, in Böhmen, Ungarn und Polen entstanden und in größerer Zahl erhalten. Das Eigenartige und Gemeinsame bei diesen Türbeschlägen ist, abgesehen von ihrer



Fig. 51. Türbeschlag, Nürnberg. *German. Museum.* S. 69.

gewöhnlich mehrfarbigen Bemalung, daß sie stoffmusterartig die Holzfläche gleichmäßig ohne Unterbrechung bekleiden, derart, daß auch die Zwischenräume des aus gekreuzten Schienen gebildeten Leitmusters mit verziertem Metall gefüllt sind. Die Vorstufen dieser Beschlagart sind weit zurück-

zuverfolgen und finden sich auch in denselben Landschaften. Die früher (S. 6) angeführten Beschläge in *Friesach* und *Grafendorf* in Kärnten müssen als die ältesten verwandten Beispiele angesehen werden.



Fig. 52. Türbeschlag in Sterzing, Rathaus. S. 69.

Bei diesen beiden Türen ist zwar das Blech als gleichmäßige Unterlage und nicht wie fast ausnahmslos bei den jüngeren Türen als Füllmittel benützt, auch ist es völlig unverziert geblieben, dennoch wird man an einen Zusammenhang mit den neueren Arbeiten denken dürfen. Unter-

lagen schmückender oder wie angenommen ist auch symbolischer Art wurden zwar bereits im 12. Jahrhundert und der Folgezeit oftmals verwendet, doch nur weiche Stoffe, besonders farbiges Leder dienten dann zur Hervorhebung der Beschlagteile und möglicherweise zugleich als Schutzmittel für das Holz gegen Witterungseinflüsse.



Fig. 53. Türbeschlag in Bruck a. d. Mur. S. 72.

Bei den hier zu betrachtenden Türbeschlägen scheint der dekorative Zweck der Blechfüllungen zu überwiegen, denn nur in sehr geringer Stärke wurden sie verwendet. Dünn sind zumeist auch die sich kreuzenden Schienen, so daß die Türen nur wie sehr flach reliefierte Ebenen erscheinen. Die Schienen sind fast durchgehends unverziert geblieben, nur mit rund- oder rosettenköpfigen Nägeln beschlagen. Die Füllungen sind in der Regel mit in Blech gestanzten Flachrelieffiguren verziert, seltener durchbrochen gemustert. Das reichste und schönste Beispiel dieser Gruppe ist die Sakristeitür in *Bruck a. d. Mur* (Steiermark) (Fig. 53, S. 72). Die Schienen kreuzen sich in schräger Richtung und bilden Quadraten angenäherte Rautenfelder, die mit kaum einmal wiederholten zartesten Mustern gefüllt sind. Maßwerk und spitzblätterige Ranken sind die Motive, mit denen der erfindungsreiche Künstler seine Zieraufgabe in köstlichster Weise löste. Die Rankenmuster sind aus Blech heraus-

gehauen und mit dem Treibhammer von der Rückseite an einzelnen Stellen gebeult, das Maßwerk erhält einen besonderen Reiz dadurch, daß es aus mehreren gegeneinander abgesetzten Schichten gearbeitet ist. Die Mitte der Tür ist durch einen Klopfring auf großer Platte besonders ausgezeichnet; Ring und Platte sind in einer den Rautenfüllungen entsprechend reichen Weise mit Maßwerkdurchbrechungen geschmückt. Der Grund unter den Mustern war in den Viereckfeldern abwechselnd blau und rot bemalt, die Schienen waren vergoldet.

Eine Reihe von Türen, bei denen die Rautenfelder auch mit durchbrochen gemusterten Blechen gefüllt sind, haben sich aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in *Krakau* erhalten. Die Füllungen zeigen bei diesen Türen geringen Wechsel, auch kommt nur ein einziges Muster in stetiger Wiederholung vor. Bevorzugt hat man rosettenartige Motive, daneben kommt der heraldische Adler vor.

Am verbreitetsten sind die Türen mit gestanzten Ornamenten. Als Nürnberger Arbeiten angesehen werden zwei im Kunstgewerbemuseum in *Berlin* befindliche und eine dritte im Nordböhmischen Museum in *Reichenberg*. Diese Türen gleichen sich annähernd. Bei allen sind in flachem Relief abwechselnd Löwen und Reichsadler, bei zweien in einer Felderreihe der Nürnberger Adler in das Blech gestanzt.

Mehrere sehr ähnliche Türen sind im Rathaus in *Breslau* erhalten. Bei diesen finden sich neben Löwen und Adlern auf je zwei Felder verteilte Darstellungen des „Englischen Grußes“. Von anderen verwandten Beispielen anzuführen ist die Tür in der Piastenkirche in *Krems a. D.*, eine im Mährischen Gewerbemuseum in *Brünn* verwahrte Tür aus *Proßnitz* mit dem Wappen der Pernstein und eine Tür in der Jakobskirche in *Loëse* (Ungarn), diese letztere mit senkrecht und wagrecht sich kreuzenden Schienen.

Bei einer Tür in *Schloß Karlstein* bei Prag ist das Muster auf den Rautenfüllungen nur gemalt. Mit dem schwarzen österreichischen Adler auf Goldgrund wechselt der weiße Löwe Böhmens auf rotem Grunde. Die Schienen sind mit goldenen Rosenranken auf schwarzem Grunde bemalt und die Nagelrosetten sind golden und schwarz.

Dieser Gruppe beizurechnen ist auch eine wundervolle Tür, die jetzt das Museum in *Nischburg* besitzt. Bei diesem Beispiel werden die Rautenfelder nicht durch Eisenschienen gebildet, sondern kräftige vierkantige Hölzer sind an deren Stelle getreten. Und wie anzunehmen ist, war auch ehemals nicht der Grund vor allem durch Ornamente bereichert, sondern die vortretenden Rippen. Diese sind mit eisernen durchbrochenen Ranken- und Maßwerkbändern belegt, die seitlich mit einer Lilienborte über die Hölzer greifen. Und ebenso schön, wie geschichtlich wertvoll ist die ebenfalls aus Eisenblech herausgehauene, auf der Randleiste herumgeführte

böhmische Inschrift, die besagt, daß diese Tür im Jahre 1490 unter **Hrozek** von Prossowitz, Berghauptmann von Purglitz, verfertigt wurde.

Schließlich mögen im Zusammenhange mit den angeführten Beispielen noch ein paar bemerkenswerte Türen kurz besprochen werden, bei denen zwar nicht mehr von einem Beschlage die Rede sein kann, bei denen sich aber, wie man sagen könnte, das Eisenwerk vom Holze gelöst und zu etwas Selbständigem, zu einem Gitterwerk geworden ist. Ihrer ganzen Erfindung und Ausführungsweise und schließlich ihrem Entstehungskreise nach gehören sie zu den vorstehend beschriebenen.

Die bekanntesten dieser Art, die sich in der Spitalkirche in *Krems a. D.* befinden, sind untereinander fast gleich. Sie werden getragen anstatt von Holzbohlen von einem aus schlichten, kräftigen Vierkantstäben geschmiedeten Gitter, über das wagrecht und senkrecht sich kreuzende flache Schienen gelegt sind, die zwischen schmalen Randleisten mit aufliegenden Blechranken verziert sind, und deren quadratische Zwischenräume mit durchbrochenen Blechplatten gefüllt sind. Die Muster der Füllungen zeichnen sich besonders dadurch aus, daß mannigfache, der Leidensgeschichte Christi entnommene figürliche Szenen neben Jagddarstellungen, dem Monogramm Christi u. a. m. nicht ungeschickt ornamental verwertet sind.

Eine dritte ähnliche Tür befindet sich an einem Tabernakel in *Znaim* in Mähren.

Die in Frankreich aus dem 14. und 15. Jahrhundert, z. B. in *Rouen*, *Chalons sur Marne*, *Coutances*, *Bayeux* und anderen Orten an Kirchtüren erhaltenen Eisenbeschläge sind von geringer Bedeutung und ebensowenig besitzt England hervorragendere Werke der Art aus jener Zeit, obschon man besonders an Sakristei- und Schatzkammertüren selten auf das Beschlagwerk verzichtete. Beispiele finden sich in *Winchester*, *Great Casterton*, in der Westminsterabtei zu *London* und in *Wells*.

In zunehmendem Maße erlangten aber in diesen Jahrhunderten einzelne, früher von den Schmieden weniger beachtete Beschlagteile künstlerische Bedeutung, insbesondere die Schloßplatten, dann die Türringe und Griffe, die Türklopfer und schließlich die Sprechgitter.

Diese Beschlagteile, die damals in fast allen europäischen Ländern in reichster Weise ausgestaltet wurden, sind zweckmäßig gesondert zu betrachten.

Die Schloßbleche, deren schmückende Aufgabe auch in jener Zeit die praktische zumeist aufwog, finden sich in reichster Form besonders in Frankreich und Deutschland.

In Deutschland ist die gebräuchlichste Form ein an der Riegelkante gerade abschließendes und von da aus verbreitertes Blech, das dann in mannigfachster Weise durch Schweifung der Kanten, durch Auflagen und

Eckfortsätze ausgeschmückt wurde. Besonderer Wert wurde in der Regel auf eine gute Schlüsselführung gelegt, die ein langes Tasten und Suchen nach dem Schlüsselloche unnötig machte.

Eins der schönsten und größten deutschen Schloßbleche des 15. Jahrhunderts besitzt das Museum in *Klagenfurt*, es schmückte wie die meisten dieser Art eine Truhe, falls es nicht etwa nur ein „Meisterwerk“ ohne praktischen Zweck ist. Die Verteilung des Schmuckes auf der Grundplatte ist die typische. Ein breiter Streifen an der Riegelkante ist von der übrigen Schloßblechfläche abgeteilt. Erhaben aufliegende, wie bei der Sakristeitür in Bruck (S. 72) aus verschiedenen Schichten hergestellte



Fig. 54. Schloßblech, Deutschland, 15. Jahrh. *London, South Kens.-Mus.* S. 75.

fensterartig gegliederte Maßwerkmuster bedecken die durch ein dreikantiges Randstäbchen eingefaßte Fläche.

Bei anderen deutschen Schloßblechen der Zeit ist die Hauptfläche in der Regel sehr viel einfacher verziert, ein mehr oder minder reicher breiter Randstreifen fehlt aber kaum einmal. Maßwerkmuster finden sich häufig, ebenso gern wurde aber das auch sonst bei den Angelbandbeschlägen beliebte krause Blattrankenmuster angewendet, dann auch schlichte oder in Rosetten endigende Spiralranken, die als Schlüsselführung zur Seite des Schlüsselloches meist symmetrisch aufsteigen. Oder die Hauptfläche ist bis auf eine einfache Schlüsselführung unverziert geblieben und Eckblätter bieten den Ersatz (Fig. 54, S. 75 und Fig 55, S. 76).

Eine im 15. Jahrhundert seltene Schloßblechform befand sich ehemals

an dem schönen Gitter der Waldsteinkapelle in der Kirche in *Hall* (Tirol). Die Grundplatte zeigt die Form eines Quadrates, das oben herzförmig mit der Spitze nach außen verbreitert ist. Die Fläche ist hier bedeckt mit reichen Wappen und einem Paar heraldischer Löwen, die aus Blech herausgehauen sind. Als Schlüsselführung dient ein unter dem Schlüsselloch angebrachter kleiner Drache.

In Süddeutschland sind die schönsten Arbeiten der Art entstanden, vielleicht übertrafen die steiermärkischen Schlösser damals auf diesem Gebiete alle deutschen Meister.



Fig. 65. Schloßblech, Deutschland, 15. Jahrh. *London, South Kens.-Mus.* S. 75.

Während nun die deutschen Schloßbleche jener Zeit in den allermeisten Fällen die Schließvorrichtungen völlig verdecken, bevorzugte man in Frankreich Schlösser mit äußerlich eingreifender Falle. Falle und Schloßblech war man bestrebt formal zu einem Ganzen zu verbinden. Die technische Teilung sollte aber nicht nur für das Auge schwer erkennbar sein, man suchte auch oft das Schlüsselloch so zu verbergen, daß erst der Druck auf eine Feder oder die Verstellung eines Schiebers dem auch kunstreich gestalteten Schlüssel den Eingang öffnete. Die Vorliebe für kräftige plastische Behandlung, die schon bei den älteren Eisenarbeiten in Frankreich so nachdrücklich hervortrat, zeigt sich auch

wieder an den Schloßbeschlägen. Ein flaches, durch Aushauen dünner Schichten erzieltes Relief befriedigte die französischen Meister nur selten, sie arbeiteten aus dem vollen Stoffe ganze Architekturen und Figuren heraus; Prachtwerke ganz eigener Art entstanden in großer Anzahl. Die französischen Schloßbeschläge bestehen zumeist aus einer rechteckigen Grundplatte, die plastische Ausschmückung darauf ist wie eine Umrahmung um den die Mitte von der Oberkante her bedeckenden Fallriegel ausgestaltet.

Maßwerkmuster, mit Fialen bekrönte Giebel und Figurennischen, auch Felder mit komplizierten figürlichen Szenen bedecken die Flächen vollständig.



Fig. 56. Schloßblech, Frankreich, 15. Jahrh. S. 77.

Ein seltenes Beispiel dieser Art, das im Jahre 1880 in *Düsseldorf* (Kat. Nr. 1111 b) ausgestellt war (aus der Sammlung Spitzer, Paris) (Fig. 56, S. 77), ist in der Form eines dreiteiligen Klappaltars überaus reich gestaltet. Auf der von Maßwerkfeldern umrahmten Riegelplatte thront oben Christus als Weltenrichter über Gestalten der Auferstehenden und Verdammten, und die beiden Seitenflügel zeigen unter einer dreiteiligen Baldachinarchitektur in voll vortretenden Figuren noch einmal den Eingang zur Hölle und ins Himmelreich.

Ein anderes Schloß der Art, das in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts vom Fürsten Soltikoff für etwa 2000 Mark erworben wurde, war in Form einer Kirchenfassade mit Fenstern und Baldachinnischen, in denen Heilige standen, ausgeschmückt. Reiche Schloßbeschläge dieser Gruppe besitzen das Louvremuseum und besonders das Clunymuseum in

Paris, andere finden sich in französischen Provinzialmuseen, z. B. in *Rouen* und *Le Mans*, auch in den großen Museen des übrigen Europa und in Händen der Privatsammler sind solche kostbare Eisenwerke erhalten.

Den reichen deutschen und französischen Schloßbekleidungen des 15. Jahrhunderts gegenüber treten die der anderen Länder zurück. Am ehesten können sich mit jenen vielleicht noch die spanischen Arbeiten messen; die englischen Schloßbeschläge sind von besonderem Interesse nicht.



Fig. 57. Türring in Dinkelsbühl. S. 78.

Neben den Schloßplatten wurden im 15. Jahrhundert besonders die Türgriffe und die vielfach zugleich als Klopfer dienenden Türringe aufs reichste in Eisen ausgeführt.

Auch Deutschland nimmt bei dieser Beschlaggruppe eine höchst ehrenvolle Stellung ein, wieder besonders in seinen südlichen Landesteilen.

Die Türringe mit ihren oft großen Unterlagsplatten zieren zumeist die Mitte der Tür, die in der Regel bügelartigen Griffe sind gewöhnlich in der Nähe des Schlosses angebracht.

Die mit durchbrochenen Blattranken oder mit Maßwerk gemusterten Platten sind bald rund, bald eckig. Die Ringe sind zumeist herzförmig, derart, daß die der Spitze gegenüberliegende Seite geteilt ist und zwischen den aufgerollten Endigungen die Befestigungsöse trägt; sie sind bisweilen hohl gearbeitet mit einer auf dem Grundringe halbrund vortretenden Schauseite.

Von dem schönen Ringe an der Sakristeitür in *Bruck* (S. 72) wurde bereits gesprochen, ähnliche, wenn auch minder reiche Werke sind nicht allzu selten. Mit durchbrochen gearbeiteten Blattranken ist die Grundplatte eines verwandten Beschlages in der St. Georgskirche in *Dinkelsbühl* dicht gefüllt, der Ring zeigt Maßwerkformen (Fig. 57, S. 78).

Runde oder rosettenartige Grundplatten sind bei den Türringen derselben Zeit gleichartig gemustert mit Maßwerk und Blattranken oder strahlich angeordneten Blättern. Die Ringe wechseln mannigfach ihre Gestalt; Paßformen und Vielecke oft mit sich überschneidenden Endigungen der Glieder, auch strickartig gewundene, durch Knoten unterbrochene Ringe kommen vor. Ein vortreffliches Beispiel aus Lüneburg sei noch angeführt.

Die Bügelgriffe sind zumeist auf zwei kleinen Grundplatten angebracht, bei denen die runde und quadratische Umrißlinie vorherrscht. Die Griffe sind bald flach, bald walzenförmig (Fig. 58, S. 79). Bei den flachen ist die Vorderseite meist mit Maßwerk oder Ranken belegt, bei den walzenförmigen ist in der Regel ein Kernstab rings mit einem durchbrochenen Muster überzogen. Wohl die schönsten erhaltenen Türgriffe dieses Typus,



Fig. 58. Bügelgriff, Deutschland, 15. Jahrh. *Nürnberg, German. Mus.* S. 79.

die zwar schon dem Anfange des 16. Jahrhunderts ihre Entstehung danken, schmückten ehemals eine Tür im Rathause zu *Ulm* und werden nebst der köstlichen Türklinke und den beiden Angelbändern jetzt in der dortigen Kunstsammlung verwahrt (Fig. 59, S. 80). Zwei verschiedene Griffe befanden sich hier an derselben Tür, einer noch prächtiger als der andere. Im einen Falle ist der Griffbügel aus einem kräftigen gewundenen Längsstabe gebildet, der vor zwei reich mit Maßwerk gemusterten, nur in der Größe gleichen runden Grundplatten gehalten wird. Im anderen Falle bilden sechs dünne gewundene, durch Maßwerkfensterchen verbundene Stäbe auf einer eigenartig geformten, fensterartig durchbrochenen, oben mit Fialen und Rankenmustern bereicherten Grundplatte die Griffvorrichtung. Auf dem Bügel ruht, vielleicht als Symbol der Wachsamkeit, ein Hund. Zahlreiche einfachere Griffe finden sich in vielen Museen.

Der Ringtypus ist in zahlreichen, aus Eisen gearbeiteten Beispielen meist aus dem 15. Jahrhundert auch in England, Frankreich, Italien und Spanien erhalten.

Besonders verbreitet ist der oft zugleich als Klopfer dienende Ring in England, doch Arbeiten dieser Art, die an künstlerischem Arbeitsaufwande mit den angeführten deutschen Werken wetteifern könnten, gibt

es nicht. Die fast ausnahmslos runden Grundplatten sind nur sparsam, die Ringe überhaupt kaum verziert (zahlreiche Abbildungen finden sich in *Brandon,* An Analysis of gothik architecture Bd. II). Die meist mit einem drehbaren Bügel ausgestatteten englischen Griffe der Zeit sind ebensowenig von allgemeinem Interesse.

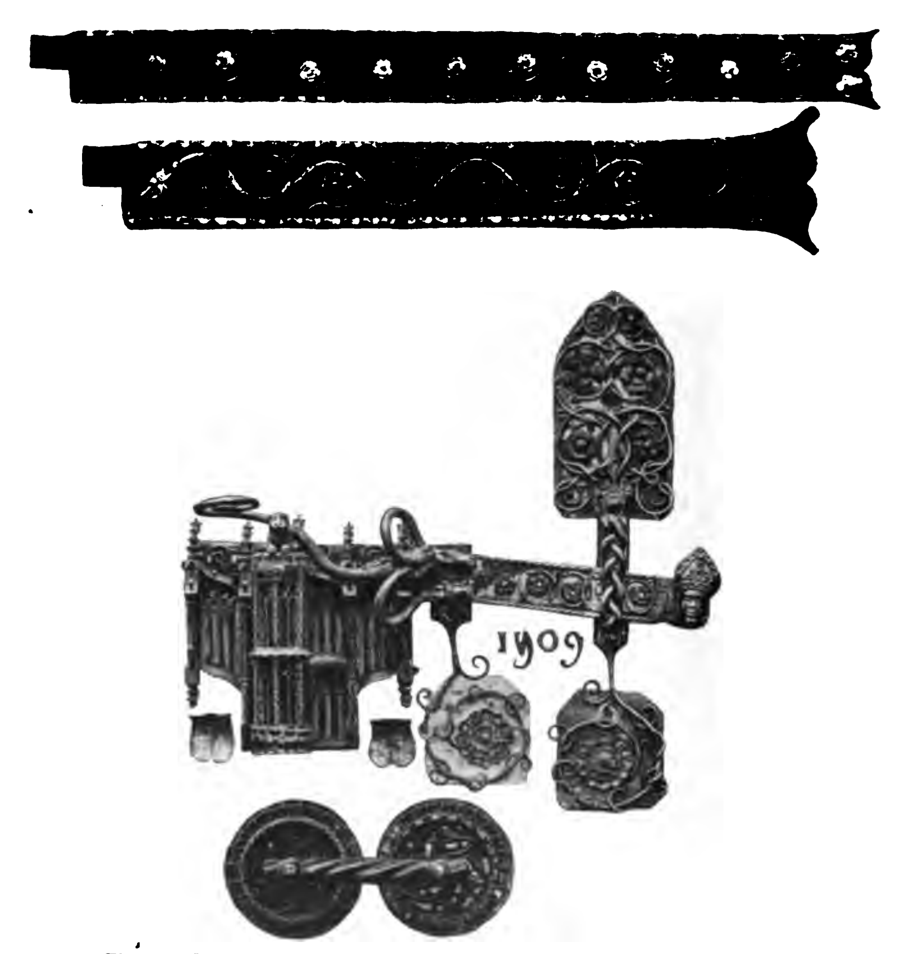


Fig. 59. Türbeschlagteile vom Jahre 1509 aus dem Rathause in Ulm. S. 79.

Die französischen Türgriffe und Türringe sind mit wenigen Ausnahmen, z. B. an den Kathedralen in *Rouen* und *Evreux*, nicht von größerer Wichtigkeit, nur in Spanien sind noch durch Größe und Arbeit imponierende Werke dieser Art entstanden.

An der Kathedrale in *Tarragona* findet sich das reichste Paar (Fig. 60, S. 81), der Klopfring ist hier in einer Gesichtsmaske beweglich, die in der Mitte einer runden Maßwerkplatte befestigt ist. Eine spitzovale, ebenfalls

mit Maßwerk durchbrochen gemusterte Platte mit einem Drachen darauf bildet unten das Widerlager des Ringes. Die beiden sich berührenden Platten sind von einer breiten Blattborte eingefaßt und ihre Höhe zusammen soll 75 cm betragen. Dieses auf beiden Türflügeln in gleicher Form angebrachte Werk ist nur als ein Prunkbeschlag anzusehen, das viel zu hoch befestigt ist, um einem praktischen Zwecke dienen zu können. Bemerkt sei nur, daß bei dieser gänzlich mit Rauten aus Kupferblech be-



Fig. 60. Türbeschlag in Tarragona, Kathedrale. S. 80.

schlagenen Tür auch die Angelbänder in derselben Weise wie jene Ringe mit Maßwerk durchbrochen und mit derselben Blattborte eingefaßt sind. Andere überaus geschmackvolle eiserne Türringe, bei denen wohl auch stets die Bedeutung des Klopfers überwiegt, sind in *Toledo*, *Barcelona*, *Zaragoza* und anderen Orten Spaniens erhalten.

Die ausgeprägter durch ihre schlankere oder hammerartige Form als Klopfer gekennzeichneten eisernen Türbeschläge haben in Deutschland eine höhere künstlerische Bedeutung nicht erlangt, die schönsten Arbeiten dieser Art dürften neben Italien wohl in Frankreich geschaffen sein, wo sie bereits seit dem 12. Jahrhundert in Eisen ausgeführt wurden.

Vielleicht der schönste eiserne Türklopfer des 15. Jahrhunderts schmückte die Tür eines Hauses in der Rue de la Prison in *Puy en Velay*. Die hochrechteckige, oben giebelartig abgeschlossene Grundplatte ist seitlich mit fialenbekrönten Strebepfeilern eingefaßt, und dazwischen mit einem schönen Maßwerkmuster gefüllt. Unterhalb der Giebelfläche ist der leicht gebogene, vierkantige, durch ein kräftiges, zart profiliertes Band gegliederte, nach unten zu an Stärke zunehmende Klopfer in einem Gelenke beweglich angebracht. Das



Fig. 61. Türklopfer in Bourges. S. 83.

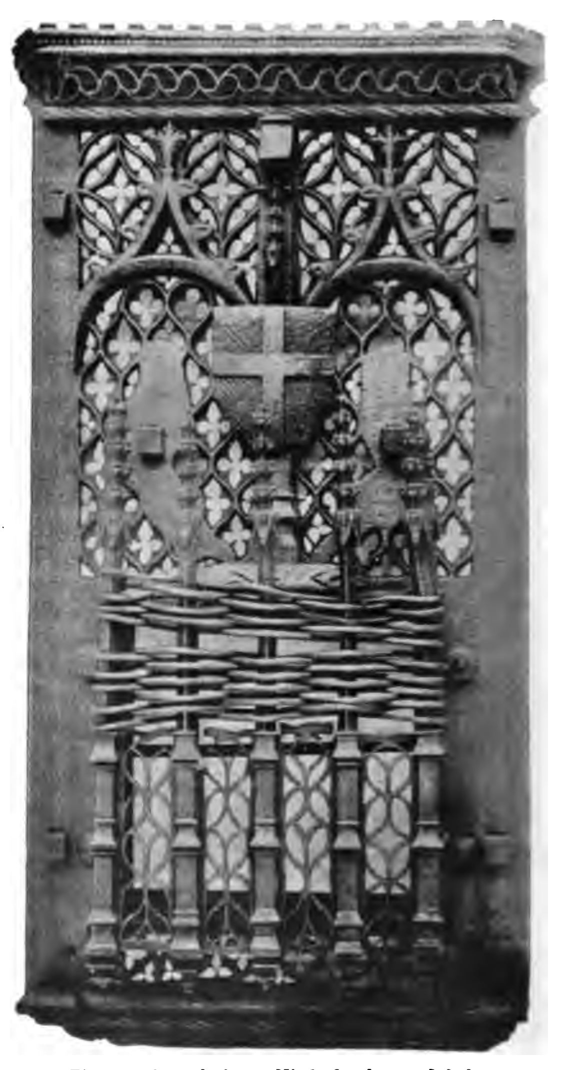


Fig. 62. Sprechgitter, Niederlande, 15. Jahrh. *London, South Kens.-Mus.* S. 83.

Ganze ein Meisterwerk vollendeten Formempfindens. Nächst diesem verdient der Eisenklopfer eines Hauses in *Troyes* (jetzt dort im Museum) rühmlichst hervorgehoben zu werden. Die Grundplatte ist auch hier mit Maßwerk zwischen flankierenden Säulchen bekleidet, an den schlichten

Hammer gelehnt steht aber in diesem Falle auf einer Konsole eine aus dem vollen Eisen herausmodellierte wappenhaltende Knabengestalt.

In der Anordnung ähnliche, aber künstlerisch zurückstehende Klopfer sind erhalten in *Châteaudun*, in *Bourges* (Fig. 61, S. 82), in *Auxerre*, mit einem menschlichen Beine als Hammer in *Toulouse*, in *Rodez*, am Hospital zu *Beaune* und in verschiedenen europäischen Museen, z. B. zu *Florenz* im Bargello.

Die in England, Spanien und Italien in großer Zahl gefertigten schmiedeisernen Türhämmer sind durchgehends wesentlich einfacher gestaltet, doch auch in ihrer Schlichtheit oft von hohem Reiz. Der Hinweis darauf möge hier genügen.



Fig. 63. Sprechgitter, Frankreich, 15. Jahrh. S. 83.

In der Reihe der Türbeschläge des 15. Jahrhunderts ist schließlich noch der kleinen Sprech- oder Schaugitter zu gedenken, die vor Oeffnung der Tür ermöglichten, den Einlaßbegehrenden mit prüfendem Blick zu betrachten oder mit Worten abzufertigen.

In Deutschland kommen diese kleinen Sprechgitter nur in einfachster Form vor, ein aus gekreuzten Stäben gebildetes Netz mußte den Zweck erfüllen, kunstreichere Beispiele finden sich in England, z. B. an der Tür der St. Georges Chapel in *Windsor*, besonders aber in Frankreich und ein wahres Prachtwerk ist eine im South Kensington-Museum in *London* verwahrte, als flämisch bezeichnete Arbeit dieser Art (Fig. 62, S. 82). Die hochrechteckige Platte dieses Meisterwerkes ist in reichsten Maßwerkformen gemustert und oben und unten mit zierlich gearbeiteten Gesimsen abgeschlossen. Die obere Hälfte bedeckt zum Teil ein Wappen, die untere Hälfte mit der Sprechöffnung ist durch einen fensterkorbartigen Vorbau erweitert, der aus schlanken Fialen gebildet ist, die durch Maßwerk und vor der Oeffnung durch ein dichtes Korbgeflecht verbunden sind. Die französischen Beispiele sind in der Regel aus einer Platte gebildet, die zwischen fialenbekrönten Strebepfeilern eine kleine Maßwerkdurchbrechung ausweist (Fig. 63, S. 83). Ein schönes Beispiel am Hospital in *Beaune* ist aus rechtwinklig sich kreuzenden Stäbchen ge-

bildet, die oben durch eine reiche Maßwerkbekrönung und unten durch ein Gesims bereichert sind.

Geräte.

Mannigfache andere Aufgaben beschäftigten die Schmiede und Schlosser aller Länder im 15. Jahrhundert neben den großartigen Gitter- und Beschlagarbeiten, Aufgaben, die ihnen vorher nur vereinzelt zugefallen waren.

In erster Linie von Interesse ist das in allen nur möglichen Formen ausgeführte eiserne Beleuchtungsgerät. Die zahlreichsten und reizvollsten teils großen Hängeleuchter aus dieser Zeit danken wir deutschen Meistern. Unübertroffen in der Schönheit der Verhältnisse und Luftigkeit des Aufbaues ist der Kronleuchter in der Pfarrkirche zu *Vreden* in Westfalen, von einem Bürger dieser Stadt, dem Schmiede Gert. Bulsinck gefertigt, und im Jahre 1489 der Kirche von der Zunft der Schmiede zum Geschenk dargeboten. (Abb. in J. H. von Hefner-Alteneck. Eisenwerke oder Ornamentik der Schmiedekunst. Frankfurt a. M. 1870 u. 1885.)

Der sechsseitige Unterteil dieser Lichtkrone von mehr als 2 m im Durchmesser ist mit einem ebenfalls sechsseitigen kronenartigen Oberteile durch Ketten und eine Mittelstange verbunden, die zwischen zwei gleichen aus Holz geschnitzten Figuren der Madonna mit Christkind hindurchgeführt ist. Die Ecken und Mitten des aus zwei Reifen gebildeten Hauptteiles zieren Baldachinnischen mit den in Holz geschnitzten Figuren der zwölf Apostel. Vor jeder Figur ist ein Lichtarm angebracht. Ohne Ueberfüllung ist der Leuchter mit zierlich durchbrochenen bald hängenden bald krönend überragenden Füllgliedern aufs reichste ausgestattet. Die Eisenteile waren verzinnt und die Figuren buntfarbig bemalt. Mit Stolz durfte der Meister an solchem Werk seinen Namen der Nachwelt überliefern.

In einer Zeit der Mißachtung alten Kunstfleißes war diese Lichtkrone zum Gerümpel getan, bis man um die Mitte des 19. Jahrhunderts dieses unschätzbare Dokument der Vergangenheit wieder würdigen lernte und es mit Ergänzung der mittlerweile verlorenen Teile und Auffrischung der vorhandenen in neuer Schönheit seiner Bestimmung wieder übergab.

An diesen Vredener Kronleuchter erinnert in einigen Punkten ein anderer, ebenfalls in Westfalen erhaltener. Dieser künstlerisch geringere Leuchter wurde für die Probsteikirche in *Dortmund* wohl annähernd gleichzeitig mit jenem hergestellt. Es ist auch ein stattliches Werk von 1,60 m Höhe. An die Stelle des Reiftypus ist eine Laternenform getreten. Ueber der mit zwölf Lichttellern ausgestatteten Bodenplatte tragen sechs schlanke Säulchen ebensoviele Spitzbögen und darüber einen Zackenreif mit hohen geschweiften Bügeln, die sich in einer kleinen Krone vereinigen, aus der Blüten herauswachsen. Auch die eisernen Tragglieder dieses Leuchters sind nicht unverziert geblieben.

Wieder in andere Form gekleidet ist der bei diesen Kronleuchtern leitende künstlerische Gedanke bei einer Reihe untereinander nahe verwandter wenig jüngerer Werke, die ebenfalls aus der Hand westfälischer Meister hervorgingen. Bei diesen höchst imposanten Leuchtern, von denen zwei fast übereinstimmende sich in *Calcar* und *Osnabrück* befinden und ein dritter sich in *Kempen* erhalten hat, tritt allerdings die Eisenarbeit der des Schnitzers gegenüber durchaus in den Hintergrund, dennoch mögen sie hier nicht übergangen werden.

Auch bei diesen Leuchtern ist die Doppelfigur einer Madonna in die Mitte gestellt, aber weit mehr als bei den Leuchtern in Vreden und Osnabrück erscheint bei ihnen die Figur als die Hauptsache und nicht aus künstlerischem Bedürfnis dem Beleuchtungsgerät hinzugefügt. Bei den Lichtkronen in *Calcar* und *Osnabrück* umgibt reiches in Holz geschnitztes Rankenwerk mandorlaförmig die Figur. Von einem sockelartigen Teile unter der Madonna gehen strahlenförmig sechs vielfach durcheinander gewundene eiserne Rankenarme mit zackigen Blättern aus, die vorn die Lichtteller tragen. Bei dem *Kempener* Leuchter fehlt das die Madonna umrahmende Schnitzwerk; sehr zum Vorteil des Ganzen. Die Eisenarme, acht an der Zahl, zeichnen sich durch besondere Eleganz der Linienführung aus und sind in ihrem Verhältnis zu den übrigen Teilen trefflich abgewogen.

Diesen verwandte Kronleuchter, bei denen aber das die Madonna umgebende Holzgehäuse in Bauformen aufgeführt ist, und nur die einfachen Kerzenhalter und in einem Falle auch der tragende mit Blättern und Rosetten ausgestattete Bügel in Eisen gefertigt ist, befinden sich in der Johanniskirche in *Lüneburg* und im Dome zu *Ratzeburg*.

Einige zwar dem Vredener Leuchter auch nicht gleichwertige, aber bei einem geringeren Arbeitsaufwande hoch künstlerische, ganz aus Eisen gefertigte Kronleuchter sind aus der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert in den sächsischen Landen erhalten.

Aus der Hand eines Meisters könnten einige Lichtkronen in den Domen zu *Magdeburg* (im Jahre 1494 gestiftet) und *Halberstadt* hervorgegangen sein. Bei ihnen trägt der mit zierlichem durchbrochenem Rankenwerk gemusterte Reif kurze, einfache Lichtarme. Bei den beiden im wesentlichen gleichen *Magdeburger* Leuchtern verbinden in geschweifter Linie aufsteigende, mit zierlichem Blattwerk bereicherte Bügel den Lichterkranz mit einem kleinen kronenartigen Reif. Am *Halberstädter* Leuchter (Fig. 64, S. 86) hat man mit zur Hälfte aus Stäben, zur Hälfte aus Ketten gebildeten Gliedern, die von einem lockeren Blattknauf in der Mitte umhüllt sind, die ähnlich gestalteten Teile verbunden.

In dem an schönen Lichtgeräten reichen Dome zu *Halberstadt* befindet sich auch das seltene Beispiel eines Eisenkronleuchters, der in An-

lehnung an die alten Reifkronen das himmlische Jerusalem darstellen soll. Der Mauerreif ist mit zwölf Türmen, in denen die Apostel stehen, geschmückt und zur Aufnahme von sechzig Kerzen eingerichtet.

Der Kronleuchter wurde gestiftet von Balthasar v. Neuenstadt, dessen Wappen viermal daran angebracht ist.

Einen anderen Leuchtertypus, mit mehreren übereinander angeordneten Reifen, vertritt die schöne eiserne Lichtkrone von fast 2 m Durchmesser im Dome zu *Merseburg*. Zwei mit durchbrochenem Laubwerk gezierte Kränze und darüber ein Baldachin mit zwei in Holz geschnitzten



Fig. 64. Kronleuchter in Halberstadt, Dom. S. 86.

Schutzheiligen der Stadt bilden das Gerüst, an dem die Tüllen für 40 Kerzen, zu 24, 12 und 4 übereinander angebracht sind.

Bei kleineren Kronleuchtern begann man zu Ende des 15. Jahrhunderts auch mit großem Geschick Hirsch- oder Elchgeweihe mit eisernem Gerüst zu verbinden; auch von dieser Gruppe haben sich eine Reihe stattlicher Beispiele im nördlichen Deutschland erhalten. Fünf solcher Lichtkronen schmücken noch den Fürstensaal des Rathauses in *Lüneburg*. Inmitten eines schmalen gezackten Reifen, der die Lichtarme trägt, ist zwischen aufragenden Hirschgeweihen ein aus Holz geschnitzter Heiliger angeordnet. Ein hochovaler, mit „Nasen“ und Blattwerk bereicherter Eisenbügel, der oben in einer kleinen Krone endigt, trägt das Ganze. Hängende bemalte Wappenschilde, die bei den wenigsten der angeführten Kronleuchter fehlen, vervollständigen auch diese Lüneburger Werke.

Verwandte Leuchter gibt es im hannövrischen Lande noch in den

Kirchen zu *Lochtum* und *Reepsholt*, ein dritter aus *Riestedt* wird jetzt im Provinzialmuseum zu *Hannover* verwahrt.

Im südlichen Deutschland entstanden besonders im 16. Jahrhundert zahlreiche kleinere Hängeleuchter, bei denen in der Regel ein weiblicher Oberkörper nach hinten zu in Geweihe auswächst, die sogenannten Leuchterweibchen. Bei diesen trat aber die Eisenarbeit ganz und gar in den Hintergrund, der Hinweis darauf möge deshalb genügen.



Fig. 65. Hängeleuchter, Deutschland, 15. Jahrh. *München, Nat.-Mus.* S. 87.

Einer Gruppe einfacherer, laternenartiger eiserner Hängeleuchter ist noch zu gedenken, die in den verschiedensten Teilen Deutschlands vorkommen, bis nach Ungarn hinein. Ihr wesentlichster Bestandteil sind zumeist lange, parallel angeordnete senkrechte Schienen, die durch etliche Reifen verbunden sind, so daß das Ganze eine längliche Walzenform erhält. Die Lichttüllen sind bald außen bald innen daran angebracht.

Das reichste und schönste Beispiel dieser Art aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts besitzt das bayrische Nationalmuseum in *München* (Fig. 65, S. 87). Eine beachtenswerte Leistung ist der Leuchter in der

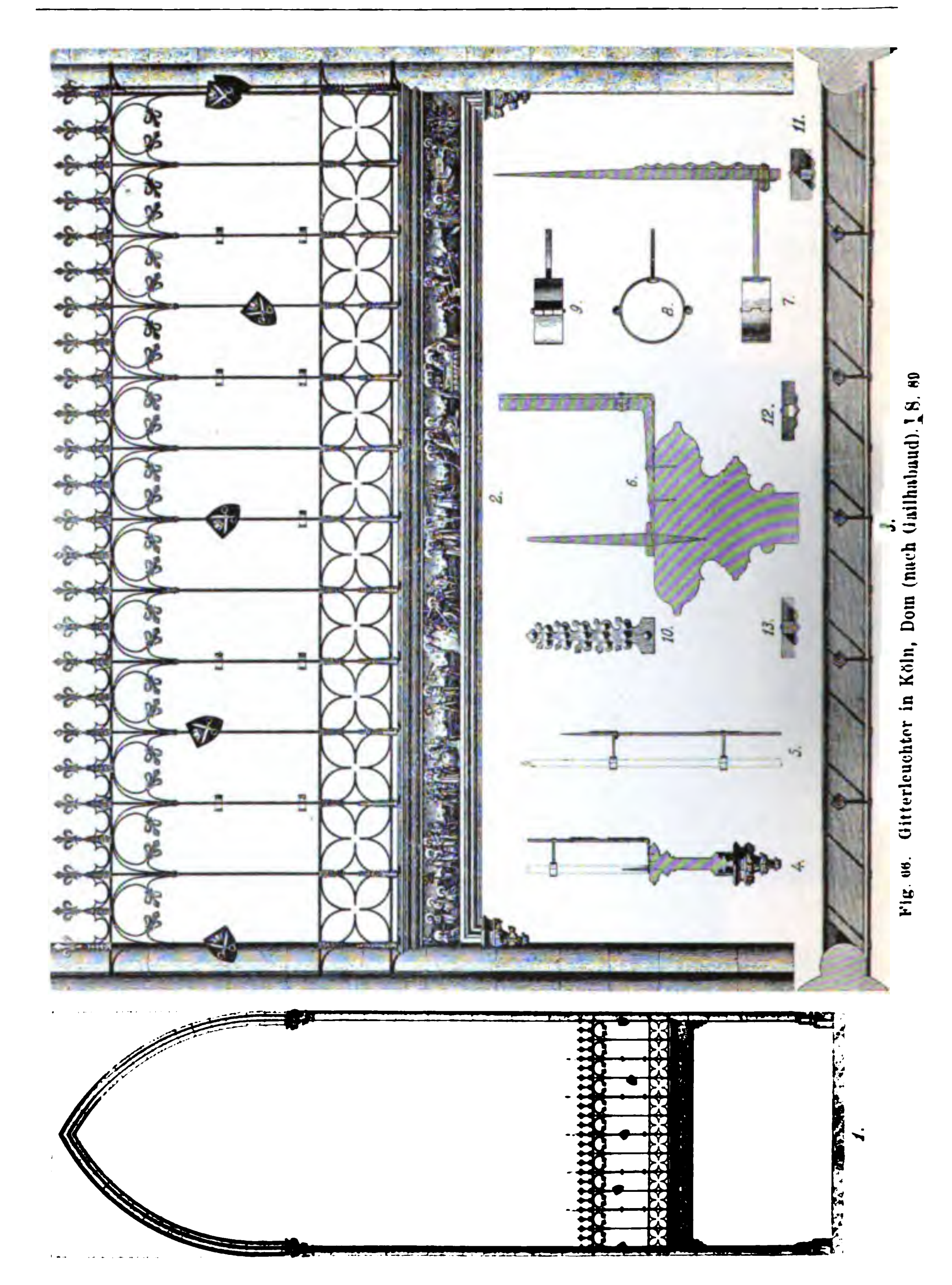


Fig. 66. Gitterleuchter in Köln, Dom (nach Gailhabaud). (S. 89)

Kirche in *Bartfeld* in Ungarn, einfachste Beispiele der Gruppe sind erhalten in *St. Wolfgang* (Salzburg), in *Lübeck*, *Lüneburg* und anderen Orten.

Die nächst den deutschen Arbeiten durch den damit verknüpften Namen berühmteste Lichtkrone bewahrt die Peterskirche in *Löwen*. Der

als Maler so berühmte Quinten Massys soll der Verfertiger gewesen sein, vermutlich war es ein Verwandter, vielleicht ein Bruder mit Vornamen Josse, von dem noch die Rede sein wird. Mit Sicherheit darf angenommen werden, daß dieser Kronleuchter noch dem 15. Jahrhundert angehört, im folgenden sind die in *Gent*, *Hal* und *Bastonges* erhaltenen Lichtkronen entstanden.

Daß in Frankreich im 15. Jahrhundert eiserne Kronleuchter gefertigt wurden, ist aus Inventaren und Rechnungen jener Zeit ersichtlich. Einige wenig bedeutende Beispiele sind in Spanien erhalten. Von den köstlichen Eisenlaternen, die in Italien zur selben Zeit geschaffen wurden, ist auf S. 44 gesprochen worden.



Fig. 67. Gitterleuchter in Xanten. S. 90.

Eiserne Wandleuchter dieser Zeit sind auch in Deutschland in reicherer Form nur selten noch an ihrem Bestimmungsorte zu finden. Die schönsten sind im Rheinlande erhalten, besonders im alten Rathause zu *Köln*. Von weiteren Beispielen seien angeführt die in Wankum (Rheinland), in *Till* bei Calcar und schließlich noch ein in *Friedberg* in Hessen mit dem auf S. 53 erwähnten Gitter verbundener Leuchter.

An anderer Stelle (S. 36) war bereits die Rede von einer in früheren Jahrhunderten bisweilen vorkommenden Beleuchtungsvorrichtung, die in den Kirchen bei festlichen Anlässen mit Kerzen besetzt wurde, dem Gitterleuchter, auch Herse genannt. Ein paar trefflicher solcher in Eisen geschmiedeter Werke des 15. Jahrhunderts besitzen wir im Dome zu *Köln* und im Münster zu *Xanten*. Der *Kölner* (Fig. 66, S. 88), auf einem reich profilierten und kunstvoll bemalten Holzunterteil zwischen zwei Pfeilern des Chores angebrachte Apparat läßt kaum erkennen, welchem Zwecke er dienen soll. Das eiserne Gitterwerk ist aus senkrechten, durch Querschienen verbundenen Stäben gebildet, und durch Maßwerkbögen mit Lilienendigungen bereichert. Das Ganze ist eine den Gittern in Kempen und Straelen nahe verwandte Arbeit. Deutlicher verrät seine Bestimmung der

Gitterleuchter in *Xanten* (Fig. 67, S. 89). Zwei Maßwerkkonsolen tragen hier eine reich verzierte Schiene von mäßiger Breite, auf der zwischen Maßwerkbögen die Kerzenhalter gereiht sind.

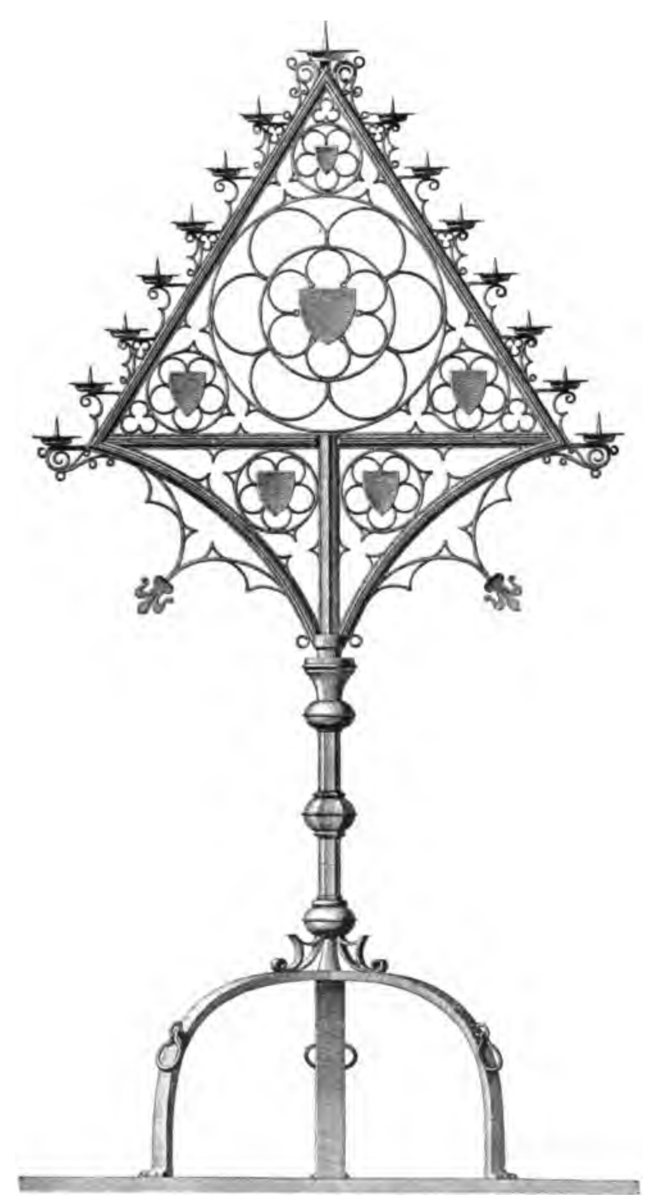


Fig. 68. Teneberleuchter in Osnabrück (nach Gailhabaud). S. 91.

Diesen Gitterleuchtern beizurechnen ist ein überreich mit Kerzenhaltern besetztes Eisengerüst in Kapellenform, das sich ehemals auf dem Nonnberg bei *Salzburg* befand, und bestimmt war, bei der Totenfeier hoher Verstorbener entzündet zu werden. Auch bei diesem nur zum geringen Teile erhaltenen Eisenbau waren in erster Linie Maßwerkformen schmückend verwendet.

In Frankreich und England waren schon in den Jahrhunderten vorher Beleuchtungsgeräte ähnlicher Art gefertigt, aus dem 15. Jahrhundert scheinen bemerkenswerte Beispiele nicht erhalten zu sein.

Ueberaus groß ist aber die Zahl der in fast allen europäischen Ländern im 15. Jahrhundert gefertigten eisernen Standleuchter in bald einfacher, bald reicher Form. Die Mehrzahl ist mit etlichen, oftmals sehr vielen Kerzentellern in verschiedener Anordnung ausgerüstet.

In Deutschland entstanden die schönsten eisernen Lichtständer wiederum in den westlichen Gebieten.

In einer Reihe vortrefflicher Beispiele kommt der sogenannte Teneberleuchter vor, bei dem die Kerzenteller auf zwei nach oben zusammenlaufenden Schienen übereinander angeordnet sind. Die am Karfreitag entzündeten Kerzen dieser Leuchter wurden beim Absingen der Psalmen

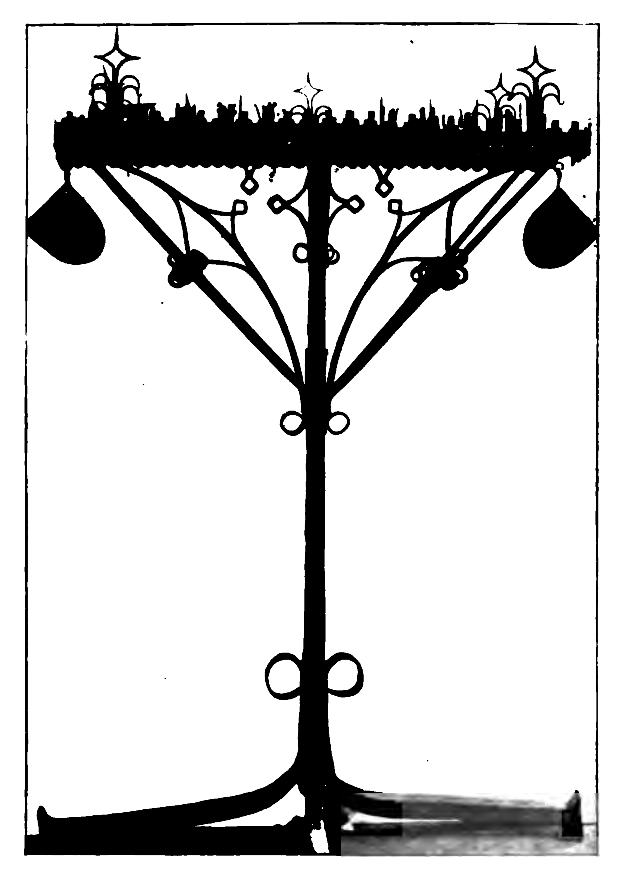


Fig. 69. Kerzenständer in Xanten. S. 93.

in bestimmter Folge nacheinander gelöscht. Der stattlichste dieser Gruppe befindet sich im Dome in *Osnabrück* (Fig. 68, S. 90). Ein auf drei gebogenen Füßen ruhender, durch drei Knäufe gegliederter Schaft teilt sich oben in drei Arme, von denen die beiden äußeren einwärts gebogenen Maßwerkrosetten einschließen und mit Nasen besetzt sind. Diese zierlichen Arme tragen einen gleichartig profilierten, mit Rosenmaßwerk gefüllten Dreiecksrahmen, auf dessen Schrägseiten 15 Lichtdorne befestigt sind. Ringe auf den Füßen sind als Handhaben gedacht. Man hat diesen schönen Leuchter

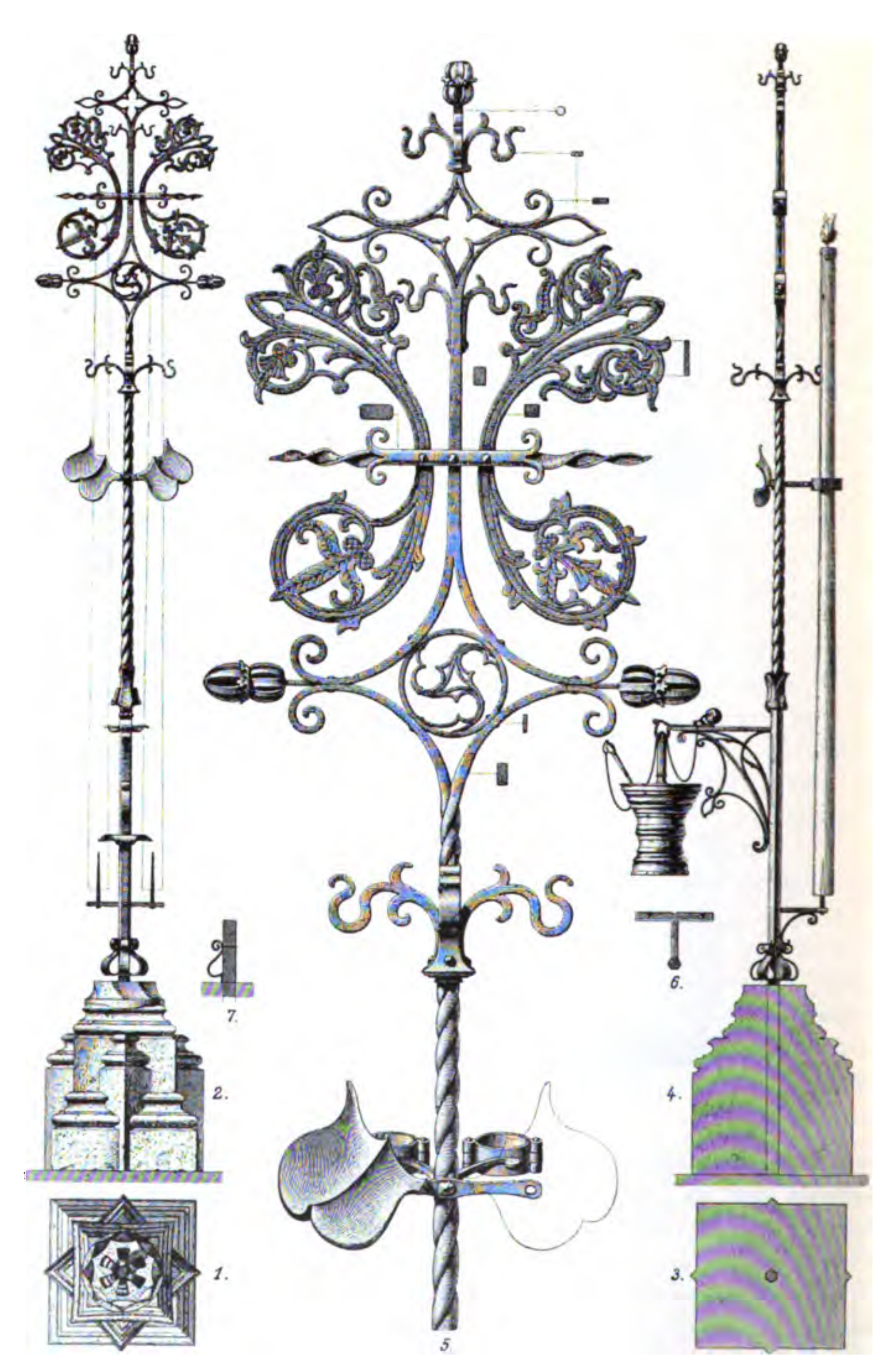


Fig. 70. Totenleuchter in Köln, St. Columba (nach Gailhabaud). S. 94.

als eine wahrscheinlich niederländische Arbeit bezeichnet; kaum mit Recht. Die gewählten Formen, ebenso wie die Behandlungsweise des Metalles waren den deutschen Meistern jener Zeit geläufig, wie Beispiele genug beweisen.

Ein jenem ähnlicher Mettenleuchter derselben Zeit befindet sich in *Dülken* (Kreis Kempen). Ein vortrefflicher eiserner Kerzenständer, bei dem eine umrandete, mit sechs aufragenden heraldischen Lilien besetzte, wagrechte Platte zur Aufnahme der Lichter bestimmt ist, besitzt das Münster in *Xanten* (Fig. 69, S. 91). Mit Nasen besetzte Bügel und gerade, zu den Ecken der Platte hinaufgeführte Streben verbinden dieselbe mit einem kräftigen Mittelschafte, der unten in vier leicht einwärts gebogene Füße geteilt ist. Von verwandten Beispielen sind anzuführen die Leuchter in *Gaesdonk* (Kreis Kleve) und in der Pfarrkirche der Stadt *Kleve*.



Fig. 71. Kerzenständer in Chapelle-à-Wattine (nach Gailhabaud). S. 95.

In den Kirchen zu *Kidrich* und *Rauenthal* im Rheingau haben sich weiter ein paar besonders schöner, formverwandter Standleuchter erhalten, die auf sechseckigen, übereinander angeordneten



Fig. 72. Osterleuchter in Noyon, Kathedrale (nach Gailhabaud). S. 96.

Reifen zahlreiche Lichter aufnehmen können. Mittelschaft und Füße sind bei beiden Beispielen aus kräftigen Vierkantstäben gewunden, die die Reifen tragenden Streben sind ähnlich wie bei den vorher angeführten Beispielen gestaltet.

Nicht selten wurden in Deutschland auch die einzeln vor dem Altare aufgestellten Osterleuchter, die nur eine große Kerze zu tragen hatten, in Schmiedeisen ausgeführt. Die künstlerische Aufgabe bei diesen war es besonders, den hohen, zumeist auch von drei gebogenen Füßen getragenen Schaft zu bereichern und zu gliedern.

Ein paar schöne, wohl als Osterleuchter zu betrachtende Eisenständer befinden sich in der Quirinskirche in *Neuß a. Rhein*, ein anderer in *Herrnsheim* in Hessen und noch solch ein Gerät mit besonders reizvoll gearbeitetem Kerzenhalter in St. Georg in *Hagenau*.

Einige Lichtständer besonderer Art, die wohl teils noch im 15. Jahrhundert entstanden sind, haben sich in Groß St. Martin, St. Columba und St. Gereon in *Köln* erhalten, sie mögen als Totenleuchter verwendet sein (Fig. 70, S. 92). Ein reich profilierter Steinsockel

bildet bei ihnen den Fuß. In wechselnder Querschnittform erhebt sich darüber ein schlanker Eisenständer und endigt oben frei bald kreuzartig, bald in durchbrochenem Blattwerk, dessen Gesamtform einer heraldischen Lilie gleicht. Die Kerzendorne sind bei diesen Beispielen unten, nahe dem Steinsockel, angebracht, Ringe halten die hohen Lichter oben. In der Höhe dieser Ringe zieren Wappenschilde die Ständer und kleine Maßwerkarme zum Tragen eines Weihwasserkessels vervollständigen diese Kultgeräte.

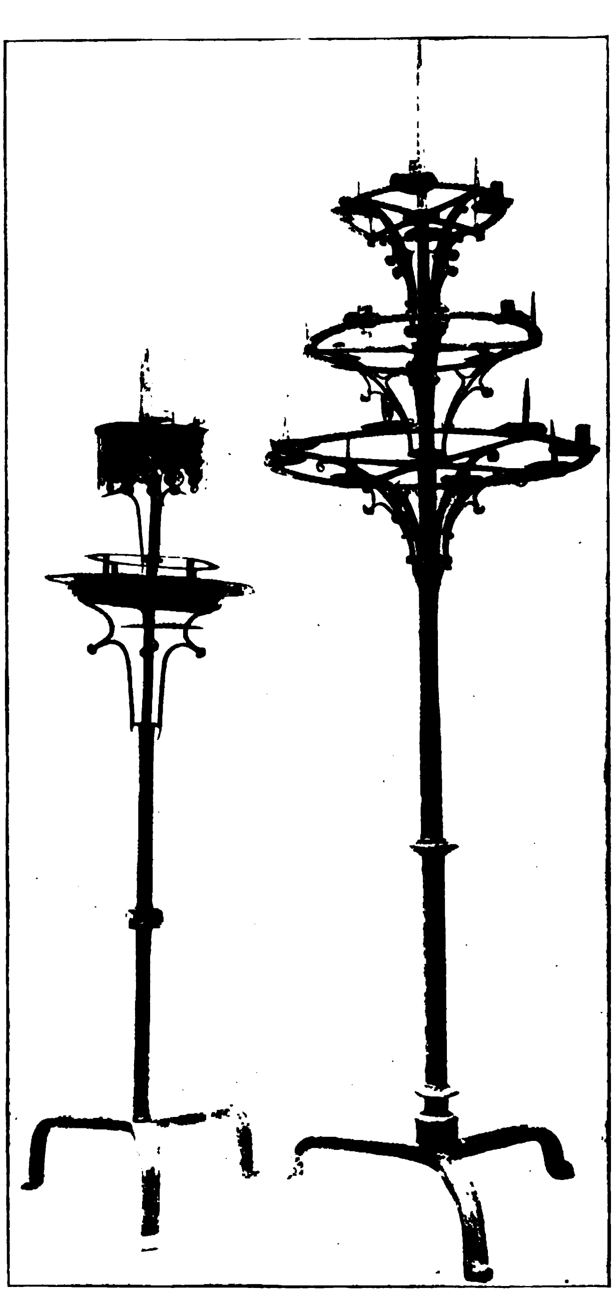


Fig. 73. Kerzenständer, Frankreich, 15. Jahrh. *London, South-Kens.-Mus.* S. 96.

In belgischen Kirchen sind einige eiserne Kerzenständer aus dem 15. Jahrhundert erhalten, bei denen die Lichttüllen auf bald runden, bald eckigen, meist zu mehreren übereinander angeordneten Reifen befestigt sind.

Die beiden hervorragendsten · Beispiele dieser Art befinden sich in *Chapelle-à-Wattine* (Fig. 71, S. 93). Im Aufbau und in den Schmuckformen sind sie den deutschen Arbeiten sehr verwandt. Von einem dreifüßigen Mittel-

schaft sind blütentragende Maßwerkstreben zum Rande des großen sechsseitigen unteren Lichtkranzes abgezweigt, der bei beiden Beispielen mit einer durchbrochen gearbeiteten Inschrift (Ave Maria) gefüllt ist. Bei dem reicheren der beiden Leuchter tragen mit Blattzacken besetzte, einwärts gebogene Stäbe einen zweiten, ebenfalls sechsseitigen kronenartigen kleinen Reif, der nur zum Tragen einer Mittelkerze eingerichtet ist. Auf dem entsprechenden Teile des zweiten Leuchters werden die Kerzen von Gliedern in Form von Maßwerkkonsolen getragen.

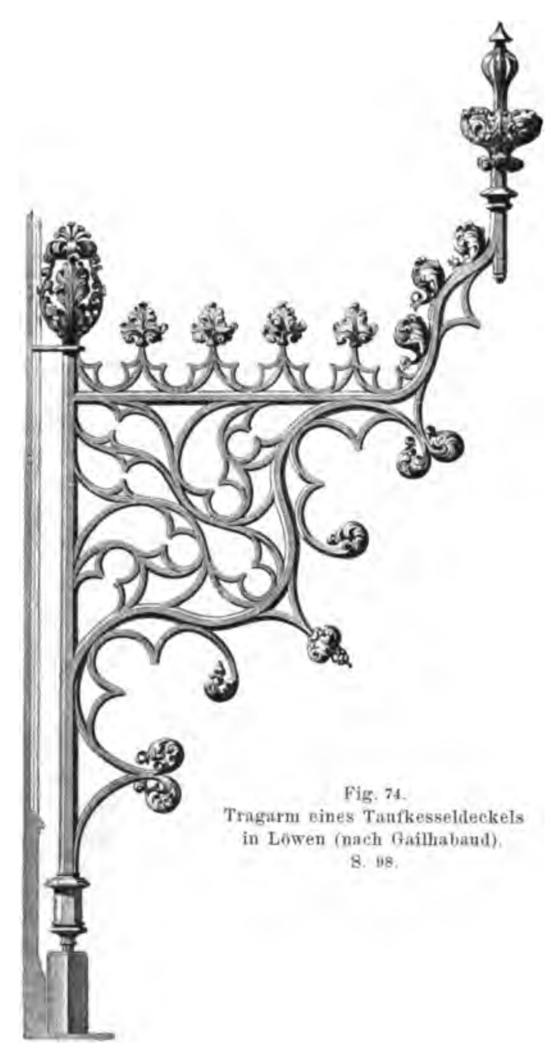


Fig. 74.
Tragarm eines Taufkesseldeckels in Löwen (nach Gailhabaud).
S. 98.

Wesentlich einfacher sind Kerzenständer derselben Zeit in *Ypern*, *Tournay* und *Lier*, bei denen jedesmal drei Kerzenreifen angebracht sind.

In Frankreich scheinen in Eisen kunstvoll geschmiedete Kerzenständer im 15. Jahrhundert nur in geringer Zahl entstanden zu sein, erhalten sind zum wenigsten nicht allzuviele. Zu den allerbesten Beispielen dieser Gruppe gehört aber der Osterleuchter in der Kathedrale zu *Noyon* (Fig. 72, S. 94) der freilich stark in Anlehnung an den früher (S. 38) erwähnten, im Hospital derselben Stadt befindlichen Leuchter des 13. Jahrhunderts entstanden ist.

Einen schönen, vielleicht noch im 14. Jahrhundert gefertigten Leuchter für fünf Kerzen, deren jede von einem besonderen Arme getragen wird, besitzt das Cluny-Museum in *Paris*.

Andere, den deutschen und belgischen ähnliche, angeblich in Frankreich entstandene Lichtständer, befinden sich im South Kensington-Museum in *London* (Fig. 73, S. 95).

Reich an schönen eisernen Kerzenständern, die anscheinend zumeist

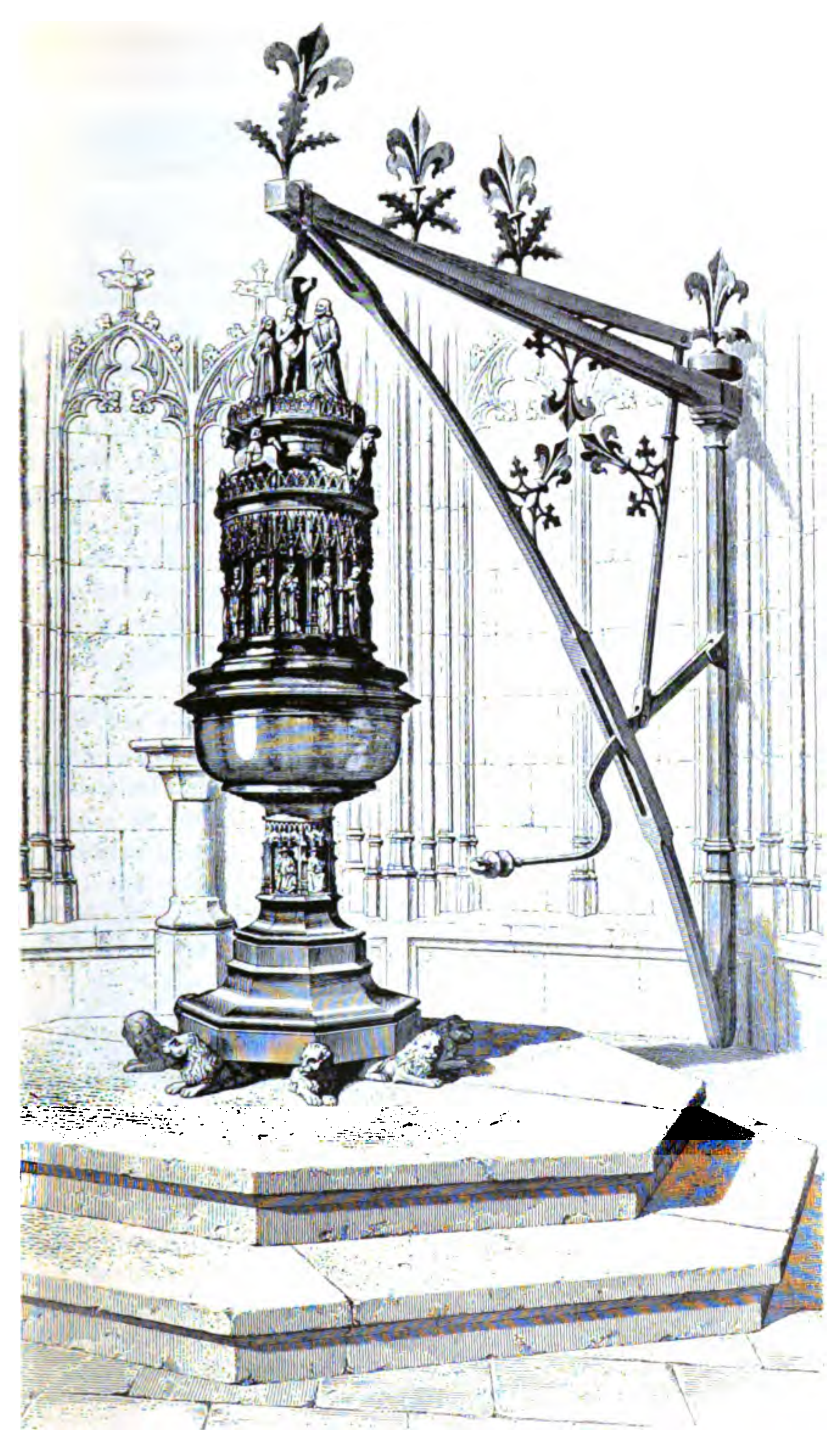


Fig. 75. Tragarm eines Taufkesseldeckels in Hal (nach Gailhabaud). S. 98.

im 15. Jahrhundert entstanden sind, ist Spanien. Der dreifüßige Mittelständer bildet auch hier die Regel, in der weiteren Ausgestaltung weichen aber die spanischen Lichtträger vielfach von den vorher angeführten mehr oder minder ab.

Bei einer Gruppe wird von nasenbesetzten Streben zuerst ein zur Aufnahme des abtropfenden Wachses bestimmter Teller und darüber ein kleiner, die Lichttülle umschließender Reif getragen. Blatt- und Blütenformen in derselben Art, wie sie die Gitter des 15. Jahrhunderts z. B. in *Barcelona* bekrönen, bilden die Hauptziermotive bei einer zweiten Gruppe von Standleuchtern. Spitzige Blätter umkleiden dann oben den Kerzenhalter, und an langen Stielen wachsen Blüten bald aus einem Blattkranze in der Mitte des Schaftes hervor, bald steigen sie neben dem Schafte über dem Dreifuße auf. Einige typische Beispiele solcher Leuchter von fast 2 m Höhe besitzt das Diöcesan-Museum in *Vich* (Provinz Barcelona).

In Spanien sind auch aus jener Zeit kleinere, für den Gebrauch *im* Hause oder für den Altartisch bestimmte eiserne Leuchter, die in den nördlichen Ländern seltener gefertigt wurden, in größerer Zahl erhalten.

Wandarme.

Noch eine Gruppe kirchlicher Eisengeräte, nämlich die mit wechselnden sinnreichen Hebevorrichtungen ausgestatteten Tragarme der Taufkesseldeckel, verdient etwas näher betrachtet zu werden. Im Gebiete des Niederrheines treten diese mächtigen Schmiedewerke wie es scheint erst im 15. Jahrhundert auf, und sind dort in geringer Anzahl erhalten. Die bedeutendsten Beispiele, die noch im 15. oder zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden, sind die in der Peterskirche in *Löwen* (Fig. 74, S. 96), in der Frauenkirche in *Hal* (Fig. 75, S. 97) und in der Peterskirche in *Zülpich.*

Als Schöpfer des gewaltigen Eisenarmes in *Löwen* galt wiederum (vergl. S. 57, 58 u. 101) lange der Maler Quinten Massys, allein wieder scheint das ruhmreiche Schaffen dieses Künstlers das Können eines anderen Meisters derselben Familie verdunkelt zu haben. Nach den bisherigen Ermittelungen ist nicht Quinten, sondern ein Joost Massys der Schmied dieses Prachtwerkes gewesen. Die Untersuchungen darüber sind noch nicht abgeschlossen und stellen die Fragen durchaus noch nicht völlig klar. Vergl. Gailhabaud, L'Architecture Bd. 4 und Rooses-Reber, Gesch. der Antwerpener Malerschule. München 1899. S. 34 ff.

Daß der Maler Quinten nicht der Schmied des Wandarmes gewesen sein kann, darf daraus geschlossen werden, daß dieses Eisenwerk kaum vor dem Jahre 1505 gefertigt sein kann und der Maler damals schon lange dem Schmiedehandwerk entsagt hatte.

Ueber den etwa 2 m vortretenden Wandarm selbst ist zu sagen, daß er drehbar ist an einer kräftigen sechseckigen, mehr als 3 m hohen Schiene,

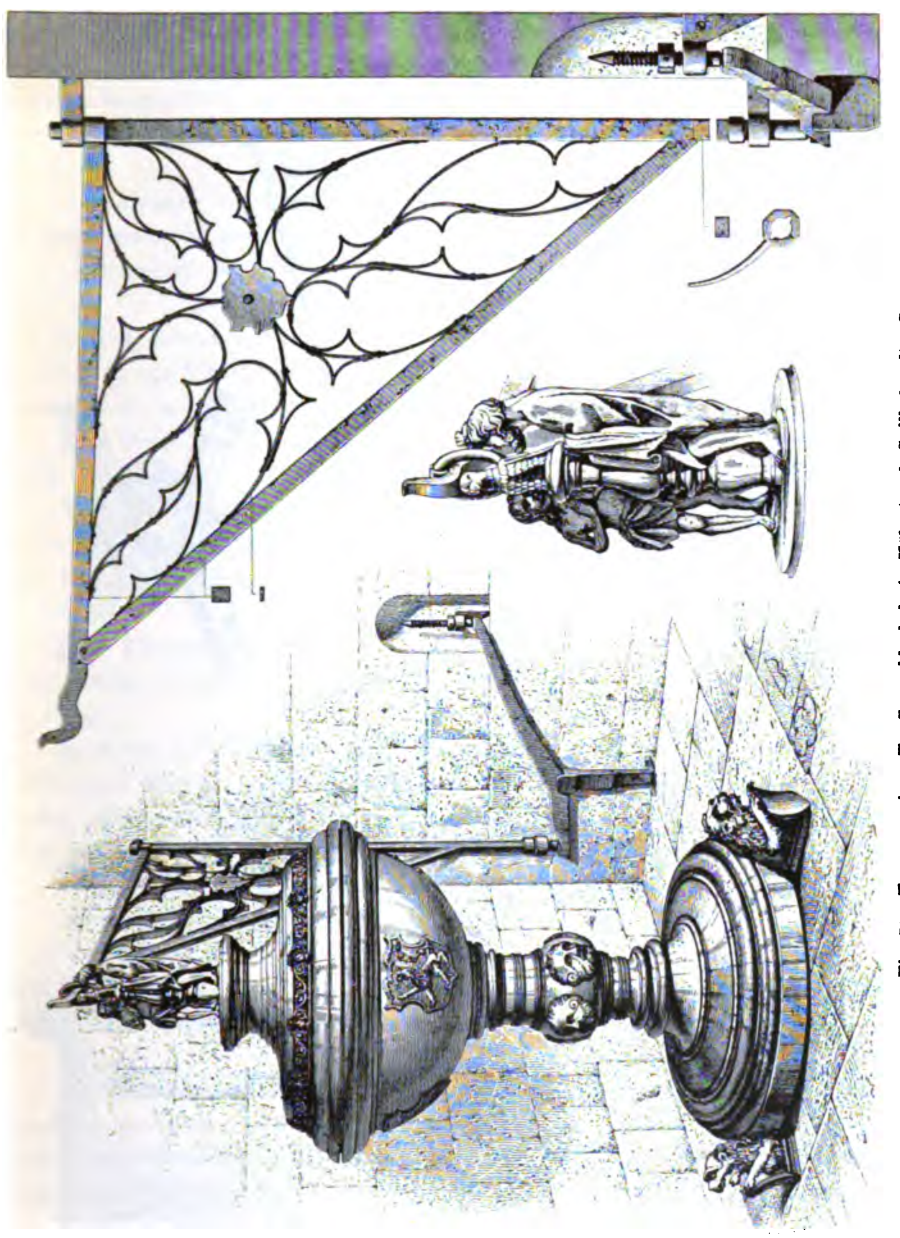


Fig. 76. Tragarm eines Taufkesseldeckels in Köln (nach Gailhabaud). S. 101.

daß das in Fischblasenmaßwerk durchbrochene Gerüst ebenfalls aus sechskantigen Stäben geschmiedet ist, und daß die freien Endigungen an der Vorderkante und oben in krauses Blattwerk auswachsen.

Der Taufkesselarm in *Hal* aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist wesentlich einfacher gestaltet. Die schlichten gefasten Schienen sind

hier nur mit einzelnen aus Blättern und heraldischen Lilien gebildeten Gruppen besetzt, die im Inneren des Armdreiecks aus Maßwerknasen hervorwachsen.

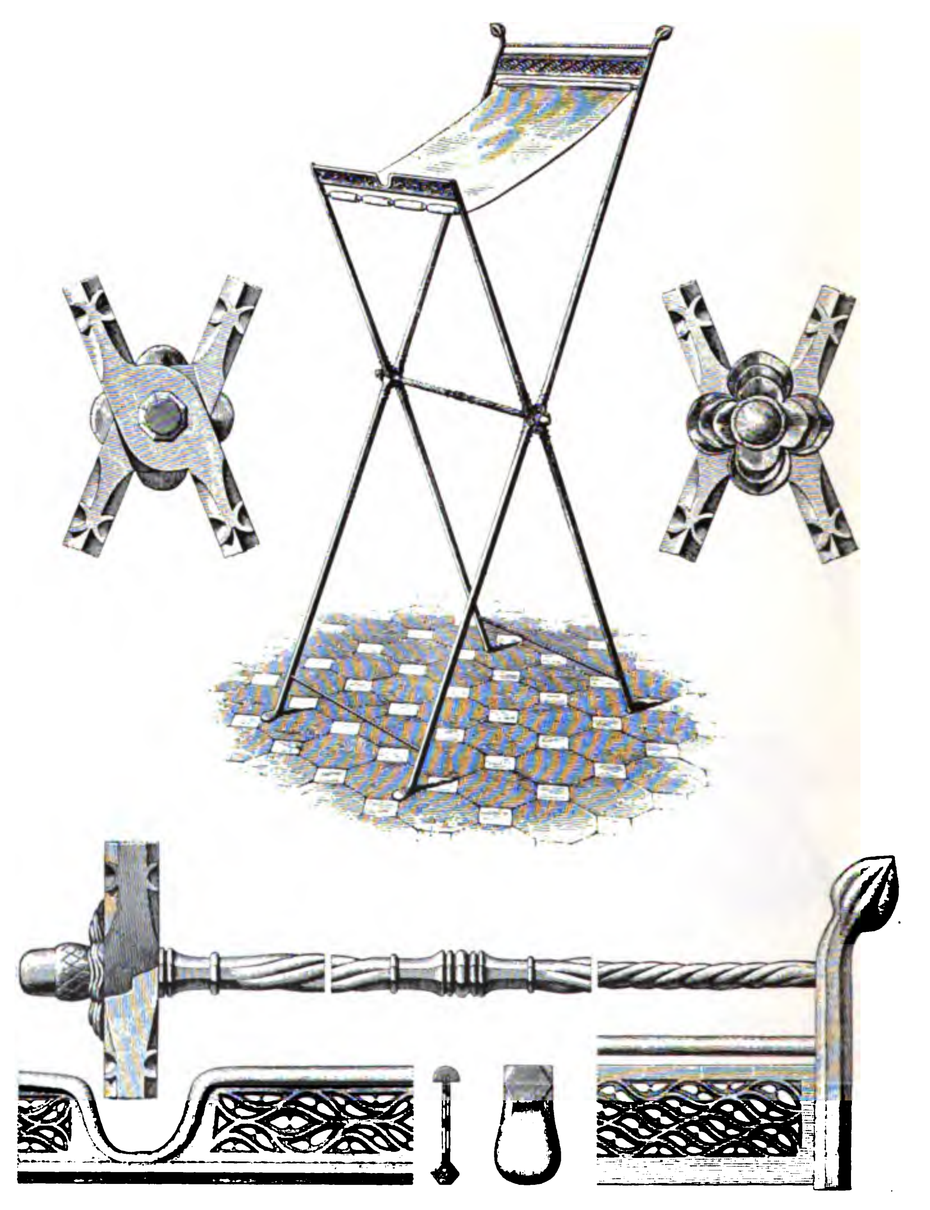


Fig. 77. Lesepult in Paris, Cluny-Museum (nach Gailhabaud). S. 101.

Der Wandarm in *Zülpich* ist wesentlich leichter und zierlicher in der Gesamtkonstruktion und in den Einzelformen, er trägt nicht wie die

erstgenannten einen Bronzedeckel (der in Löwen nicht mehr vorhanden ist), sondern einen leichteren aus Holz geschnitzten. Die aus flachen Eisenstäben gebogenen Zierformen dieses Deckels sind ähnlich denen, die bei den rheinischen Gittern des 15. Jahrhunders verwendet wurden.

Der einzige bedeutendere deutsche Taufkesselarm, der sich in den Formen jenen belgischen anschließt, aber bereits der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehört, befindet sich in St. Columba in *Köln* (Fig. 76, S. 99).

Kleine eiserne Wandarme aus der Zeit um 1500 dienen im Münster zu *Xanten* als Altarkonsolen. Bei diesen ist eine das Armdreieck füllende Platte dicht mit durchbrochenen Blattranken belegt.

Ein zierlicher Maßwerkwandarm derselben Zeit ist im Plückhof in *Köln* erhalten.

Von sonstigen für kirchliche Zwecke gefertigten Eisenarbeiten ist die Kanzel in *Oberdiebach* bereits genannt (S. 53). Andere derartige Werke des 15. Jahrhunderts haben sich in Spanien, in *Toledo* und *Burgos* erhalten.

Ein überaus reich und zierlich in Maßwerkformen durchbrochen gearbeitetes Ciborium in Turmform befindet sich in der Wenzelskapelle in *Prag*.

In Eisen geschmiedete Lesepulte des 14. und 15. Jahrhunderts sind nicht allzu selten. Ein paar besonders schöne französische Beispiele befinden sich in der Abteikirche in *Cerisy-la-Forêt* (Manche) und im Cluny-Museum in *Paris* (Fig. 77, S. 100).

Belgien besitzt in der Kathedrale in *Tournay* solch ein Gerät.

Verwandter Art ist ein schmiedeiserner Taufkissenhalter (in Klappstuhlform) in *Xanten*.

In St. Maria im Kapitol in *Köln* befindet sich ein Handtuchhalter mit durchbrochener eiserner Vorderwand und Seitenteilen.

Brunnenhauben.

Zu den reizvollsten Werken, die Schmiedekünstler des 15. Jahrhunderts geschaffen haben, gehören noch die zum Nutz und Schmuck auf Höfen und öffentlichen Plätzen aufgestellten Brunnenhauben. In Deutschland sind Meisterwerke dieser Art nur aus den folgenden Jahrhunderten erhalten, etliche köstliche Beispiele des 15. Jahrhunderts finden sich aber in niederländischen und französischen Städten.

Das reichste unter diesen Werken ist die schon erwähnte Eisenlaube in *Antwerpen* (Fig. 78, S. 102); sie trägt die Jahreszahl 1470 und galt lange Zeit als Werk des Malers Quinten Massys, der damals aber noch ein Kind war. In jüngerer Zeit hat man den damals etwa 25jährigen Joost Massys aus *Löwen* als den Künstler dieses Schmiedewerkes an-

gesehen, doch wird auch im Jahre 1453 schon in *Antwerpen* ein Schmied Jan Massys erwähnt, der der Verfertiger sein könnte.



Fig. 78. Brunnenlaube in Antwerpen. S. 101.

Vier kräftige, in Form von Bündelpfeilern gebildete Stützen, die in schlanke Fialen auswachsen, tragen die aus Blattranken geflochtene Haube. An jedem der Pfeiler steht auf einer Konsole zwischen dem Rankenwerk eine kleine, aus dem vollen Eisen gearbeitete Gestalt eines „wilden" behaarten Mannes oder eines solchen Weibes, alle mit Keulen bewaffnet. Inmitten oben, wo die tragenden Bogenrippen sich in einem kapitälartigen Knaufe vereinigen, steht die etwa ein halbes Meter hohe Figur eines geharnischten Mannes, der in der Rechten eine abgehauene Hand hoch hält, ein auf die sagenhafte Entstehung Antwerpens hindeutendes Symbol. Unter der Haube war ehemals ein vielleicht kunstvoll gestaltetes Rad befestigt, das als Windevorrichtung für das in Eimern geschöpfte Wasser diente.

Von solchen vermutlich in größerer Anzahl in den Niederlanden ausgeführten eisernen Brunnenhauben hat nur eine sich noch in *Brüssel* an der Porte de Hal erhalten und man weiß, daß ehemals vor dem Stadthause in *Antwerpen* ein Ziehbrunnen in gleicher Weise ausgerüstet war.

Die beiden schönsten untereinander formverwandten französischen Brunnenhauben sind in Höfen aufgestellt, die eine im Hofe des Cluny-Museums in *Paris* (Fig. 79, S. 103), die andere in *Nantes* im Schlosse der Herzöge von Bretagne. Von einem dem Ant-

werpener Brunnen nur entfernt vergleichbaren Reichtum ist bei den französischen Arbeiten nichts wahrnehmbar. Lockere Blatt- und Blütenbekrönungen und schlicht vierkantige, zum Teil gewundene Stäbe, sind die ebenso bescheidenen, wie künstlerisch wirksamen Ziermittel, deren sich die Schöpfer dieser Meisterwerke bedienten. Bei dem Brunnen in *Paris* tragen drei Vierkantpfeiler die Spitzbogenhaube mit dem in Maßwerkformen durchbrochenen Rade daran. Auf sieben Stützen ruht das breite Laubendach in *Nantes*, bei dem durch eine ganz eigenartige Konstruktion eine besonders reizvolle Linienwirkung erzielt wird, und das auch mit drei Winderädern ausgestattet ist.



Fig. 79. Brunnenlaube in Paris, Cluny-Mus. S. 102.

Einfacher und trockener in der Gestaltung ist die Brunnenhaube in dem an schönen Eisenarbeiten reichen Hospital in *Beaune*.

Hausgerät.

Schließlich ist noch verschiedener Haus- und Kleingeräte zu gedenken, die die kunstgeübten Hände der Schlosser und Schmiede des 15. Jahrhunderts schufen.

Die seit Jahrhunderten in Eisen gefertigten Kaminböcke wurden auch in diesem Zeitabschnitte wohl häufiger, wie die sparsam erhaltenen Beispiele erkennen lassen, in kraftvoll schönen Formen ausgeführt, in Deutschland freilich war in dieser Zeit wohl schon allgemein der Kamin durch den Kachelofen ersetzt, aus dem Grunde fehlen bei uns die zu

jenem gehörigen Geräte, in Frankreich, Italien, Spanien und auch in Portugal sind aber Kaminböcke, Zangen und Schüreisen aus dem 15. Jahrhundert bekannt.

Durch besondere Feinheit der Arbeit sind neben den früher besprochenen Schloßbeschlägen auch französische Geräte des 15. Jahrhunderts ausgezeichnet. Erwähnt sei eine in Form eines stumpfen Maßwerktürmchens gestaltete Tischuhr (abgebildet in Gardner: Ironwork II S. 123). Fast zarten Goldschmiedearbeiten kommen bisweilen die in Frankreich zahlreich gefertigten Taschenbügel gleich.

Sechzehntes und siebzehntes Jahrhundert.

Das 16. Jahrhundert ist wie für alle Gebiete des Kunstschaffens auch für die Arbeiten in Eisen eine Zeit durchgreifender Wandlung. Die Art der Formgestaltung, das Maß und der Zweck der Verwendung verschieben sich gegen früher, auch neue technische Verfahren kommen auf. Zwar diese Aenderungen vollziehen sich langsam, wie es scheinen möchte langsamer, als bei anderen Handwerken; bis gegen das 17. Jahrhundert hin entstehen Eisenarbeiten, bei denen man schwanken kann, ob sie nicht etwa noch dem 15. Jahrhundert angehören.

In Ueberfülle entstanden im 16. Jahrhundert Schmiedewerke aller Art, in keinem Lande aber mehr und schönere Arbeiten als in Deutschland. Die Menge des verwendeten Eisens kann für alle Zeiten als ein Maßstab für die Stufe des erreichten allgemeinen und insbesondere des technischen Wissens gelten, und an der Ueberfülle der Schmiedearbeiten allein könnte man erkennen, daß das 16. Jahrhundert ein wissenschaftlich bedeutendes gewesen ist. In der Tat haben ja eine ganze Reihe großer Erfindungen unserer Zeit schon damals ernsthafte Vorläufer gehabt.

Für den Schmied und Schlosser war besonders die Gewinnung und Vorbereitung des Eisens von großer Wichtigkeit. Gleichmäßige Beschaffenheit und möglichst handliches Rohmaterial erleichterten ihm die Arbeit in hohem Maße. Aus der überaus weitgehenden Verwendung dünner Rundstäbe kann man schließen, daß nicht, wie zumeist in den vorhergehenden Perioden, erst die Schmiede in den Werkstätten ihre kostbare Zeit damit hinzubringen brauchten, grobe Klötze in die erwünschten Stärken auszustrecken, die Hammerwerke lieferten offenbar bereits damals überallhin Stabeisen in verschiedenen gängigen Kalibern. Von früher nicht gekannten Zierverfahren wandten die Schlosser im 16. Jahrhundert besonders gern die Aetzung an, daneben bisweilen die Tauschierung.

Während die Beschläge, zum wenigsten in ihrer Ausdehnung, auf Türen und Möbeln sehr zurückgingen, gewannen die Gitterwerke immer mehr an Bedeutung.

Aber man fühlt zumeist, daß nicht zunehmende Unsicherheit dazu zwang, Werke verschiedenster Art mittels fester Schranken vor gewaltsamen Eindringlingen zu schützen; aus künstlerischem Bedürfnis heraus entstanden gewiß die meisten Gitter. Wie man Bilder in Rahmen fügt, so gab man den plastischen Werken in jener Zeit die Gitter.

Wohl verraten die Schmiedewerke gewisser deutscher Landschaften auch ferner ein auf dem Nachwirken vielhundertjähriger Ueberlieferung begründetes besonders hohes Können, aber an Sorgsamkeit und liebevoller Hingabe an ihr edles Handwerk fehlt es auch bei den bescheiden wirkenden Meistern in den abgelegensten deutschen Städten nicht. Ueberall in deutschen Landen ließ eine schier unversiegbare Schmuck- und Schaffensfreudigkeit Schmiedearbeiten entstehen, auf denen noch jetzt unser Auge mit Freude ruht.

Der Baukunst entlehnte Formen wurden besonders bei den Gitter- und Beschlagwerken im 16. und 17. Jahrhundert in Deutschland nicht mehr verwendet. „Durchzüge und Flechtungen mit allerlei Laub- und Blumenwerk", d. h. aus dünnen Rundstäben gebogene einander durchquerende Ranken mit einfach geformten Blättern und blütenartigen Bildungen wurden neben einem netzartigen Sprossenwerk, das den kunstreichen Linienzügen der Schreibmeister jener Zeit oder den bekannten „Knoten" Dürers vergleichbar ist, in Deutschland die Lieblingsmotive der Gitterschmiede.

In England und Frankreich scheinen im 16. Jahrhundert größere Schmiedewerke von künstlerischer Bedeutung kaum geschaffen zu sein, erhalten ist zum wenigsten so gut wie nichts der Art.

Die großartigen spanischen und italienischen Gitterwerke des 16. Jahrhunderts bewahrten einen ernsten, monumentalen Charakter, kräftige, nebeneinandergereihte Stäbe gaben darin zumeist den Ton an.

Die von den deutschen Schmieden im 16. Jahrhundert aufgenommenen Formen erwiesen sich als höchst entwicklungsfähig, bis zum Ausgange des 17. Jahrhunderts wurde man nicht müde, die erhaltenen Anregungen immer wieder neuartig zu verwerten, erst um die Mitte dieses Jahrhunderts wurden merkbare Wandlungen überall erkennbar, aber das Hauptmotiv blieb auch jetzt noch die Spiralranke.

Gitter.

Die Entwicklung der deutschen Gitterschmiedekunst des 16. und 17. Jahrhunderts, die in erster Linie von Bedeutung ist und an erster Stelle betrachtet werden soll, läßt sich erfreulicherweise in weit höherem Maße, wie es in den vorhergehenden Abschnitten möglich war, an datierten

Werken verfolgen. Bei einer beträchtlichen Reihe schönster Gitter sind sogar die Meister und andere Einzelheiten über ihre Entstehung bekannt. Die Untersuchung beginnt damit auf einigermaßen sicheren Füßen zu stehen und gewinnt einen lebendigeren Ausdruck. Von den datierten Werken soll bei der Betrachtung der verschiedenen Landesgruppen in jedem Falle ausgegangen werden.

Einige Werke aus dem 16. Jahrhundert, die in der Gestaltung noch ganz und gar den Ueberlieferungen der vorhergehenden Periode folgten, wurden bereits angeführt, sehr zahlreich sind aber bedeutendere Eisenarbeiten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts überhaupt nicht.

Die Formen der Eisengitter des 16. und 17. Jahrhunderts im Stromgebiete des Rheines mögen zuerst etwas genauer auf ihre fortschreitende Entwicklung hin untersucht werden.

Die in langsamer Folge im Laufe der beiden Jahrhunderte entstandenen Gitter zweier bedeutender oberrheinischer Kirchen, der Dome in *Freiburg i. B.* und in *Konstanz*, gewähren allein schon einen Ueberblick über die Wandlungen des Geschmackes auf dem Gebiete der Schmiedekunst in jenem Zeitraume, von einer Deutlichkeit, wie er in kaum einem anderen Teile Deutschlands noch möglich ist. Nur einige der zumeist die Kapellen vom Hauptschiff abschließenden Gitter mit bekannter Entstehungszeit sollen aus der großen Zahl dort vorhandener ausgewählt und untereinander und mit früheren Werken verglichen werden.

Als erstes sei ein Gitter im *Freiburger* Münster angeführt, das die Jahreszahl 1538 trägt (Fig. 80, S. 107). Es ist ein Stabgitter, in dem weder Gliederung noch Füllformen wesentlich von dem abweichen, was man ein halbes Jahrhundert früher als neu bezeichnet haben wird. Nur Einzelheiten lassen erkennen, daß seit etlichen Jahrzehnten eine neue Formenwelt die deutschen Künstler begeisterte.

Im unteren Teile des Gitters leben die Maßwerkmotive fort, unter der oberen Querschiene sind palmettenartige Füllglieder angeordnet, die in erster Linie auf das 16. Jahrhundert als Entstehungszeit hinweisen, auch die bekrönenden strahlig gefüllten Rundbögen wird man bei Werken des 15. Jahrhunderts kaum finden.

Eine um etwa 20 Jahre jüngere Gittertür, an der Treppe zur Kanzel in derselben Kirche, zeigt den gleichen Aufbau, in den Füllungen ist aber alles verschwunden, was an die Bauformen des 15. Jahrhunderts erinnerte. Die für die Folgezeit typischen Gitterelemente sind, wenn auch in einfachster Form, bereits darin verwendet, nämlich die Spiralranke mit einfachen Blättchen und die Spindelblume, bei der in einfacher Gegenüberstellung oder in strahliger Anordnung gebogene Lanzettblättchen und Staubfäden ähnliche Stäbchen unter einer spindelförmigen Drahtspirale angeordnet sind.

Mit Bereicherung von Blättern, die den Einfluß Holbeins und der deutschen Kleinmeister erkennen lassen, finden sich dieselben Motive bei einem Münstergitter vom Jahre 1568 und einem anderen mit der in ausgeschnittenen Ziffern eingefügten Jahreszahl 1570 (Fig. 81, S. 108), das

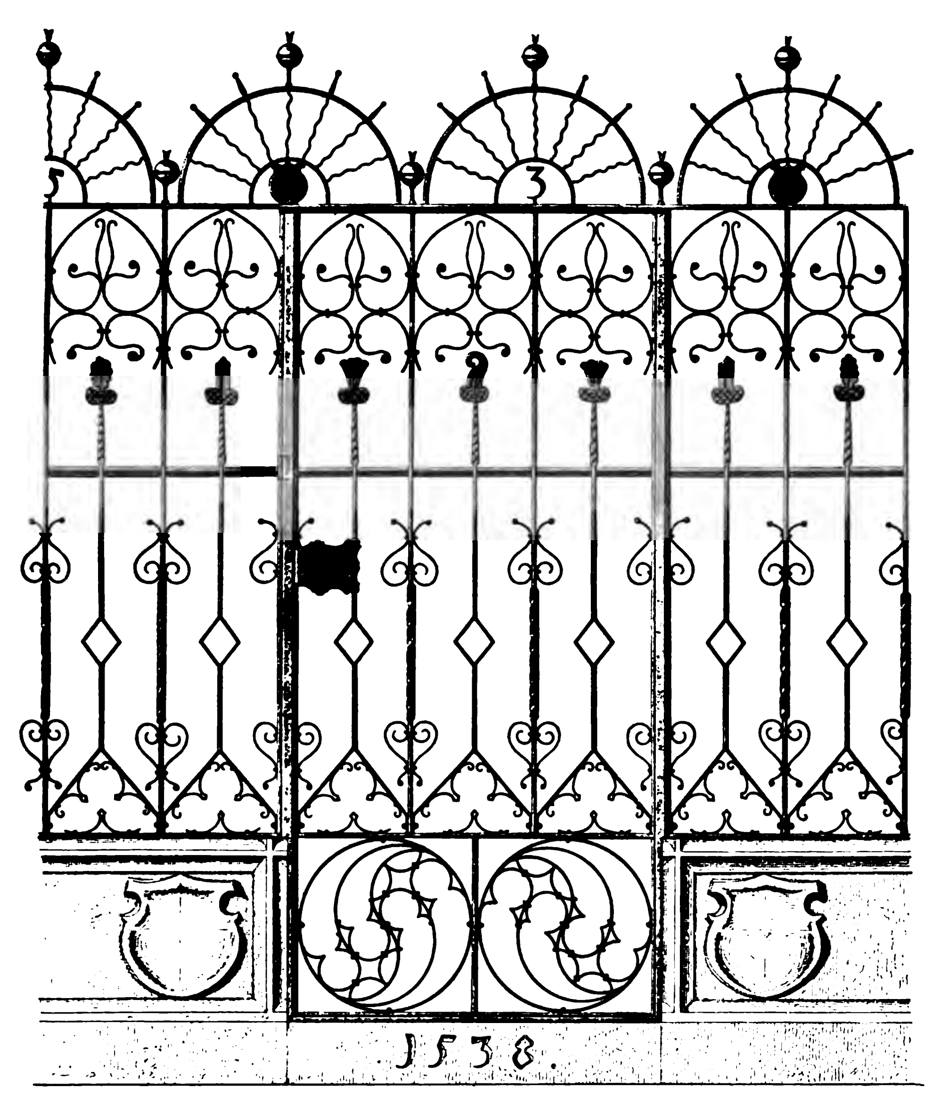


Fig. 80. Gitter vom Jahre 1538 in Freiburg i. B. (nach J. Raschdorff). S. 106.

neben den neuen Formen wieder merkwürdig umfangreich mit Spitzbögen und Maßwerkmotiven ausgestattet ist.

Die Gitter im Dome zu Konstanz sind besonders für die Entwicklung der Eisenformen im 17. Jahrhundert von Interesse. Die rheinischen

Werke des 16. Jahrhunderts sollen aber an der Hand weiterer Beispiele noch etwas näher untersucht werden.

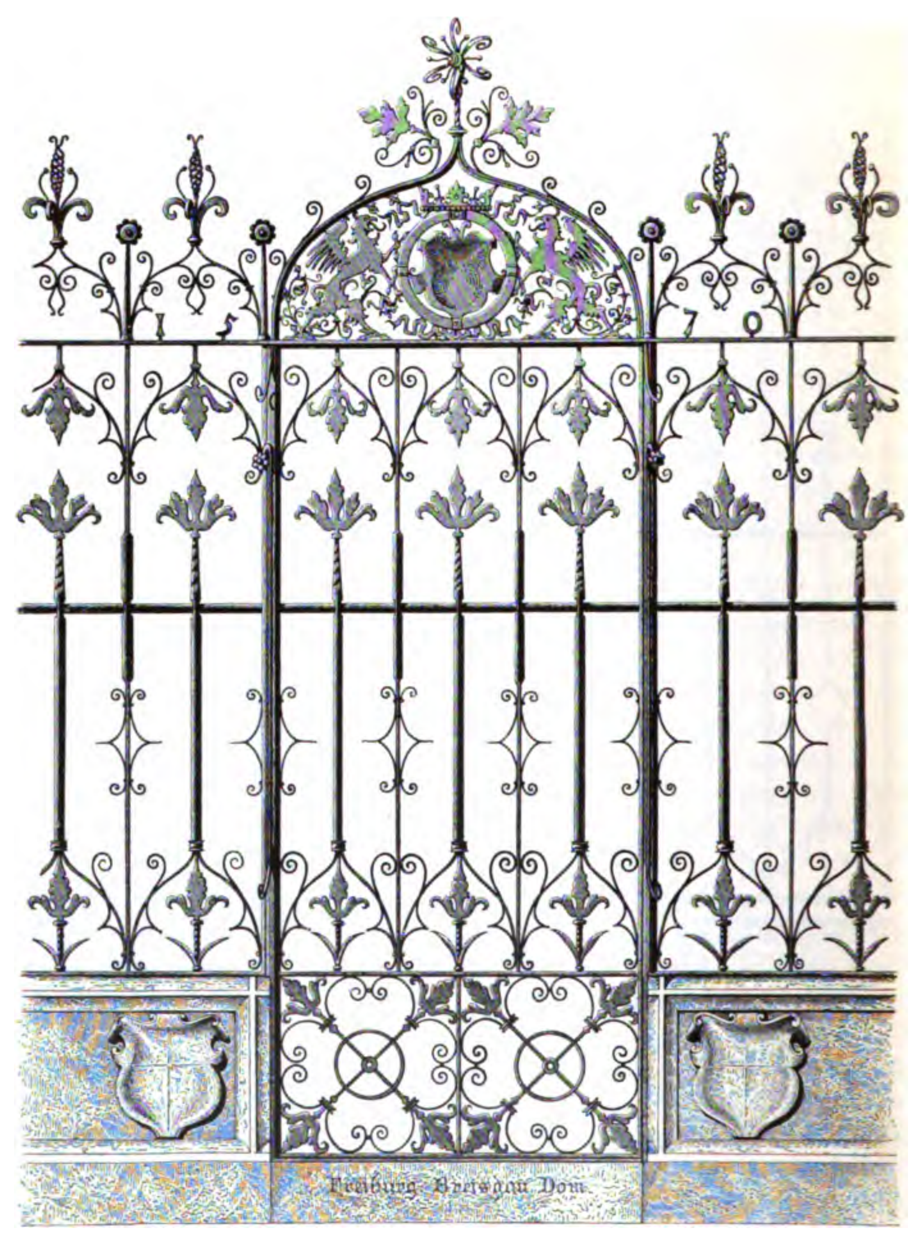


Fig. 81. Gitter vom Jahre 1570 in Freiburg i. B. (nach J. Raschdorff). S. 107.

Zu den frühesten Gittern, die die entwickelten Formen des 16. Jahrhunderts erkennen lassen, muß ein prächtiges Fenstergitter am Haupt-

saale des Schlosses Zell bei Koblenz angesehen werden, wenn man annehmen darf, daß seine Herstellung mit der Vollendung des Schlosses (mit Ausnahme des jüngeren Zwischenbaues) im Jahre 1543 zusammenfällt.

Das Gitter ist in seinem unteren Hauptteile aus senkrecht und wagrecht gekreuzten und durcheinander geschobenen Rundstäben gebildet und in symmetrischer Verteilung mit Ringen und Vierpässen ausgestattet, eine längst bekannte Art der Bereicherung, die z. B. auch bei der Bischof Ernst-Kapelle in Magdeburg angewendet wurde. Auf das 16. Jahrhundert deutet die weitere Ausschmückung der Ringe hin, besonders aber zeigt der dreieckige Aufbau über dem Gitter die typischen Blumen und Ranken dieses Jahrhunderts. Die Ranken sind an einigen Stellen durcheinander geschoben, an anderen durch Bunde zusammengehalten. Zu beachten ist besonders die Art, in der die einzelnen Teile auseinander hervorwachsen. Die schlicht natürliche Führung der Linien verliert sich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts immer mehr, im allgemeinen kann in der ungekünstelten Rankenbildung besonders ein Zeichen früher Entstehung erblickt werden (Abb. in Ortwein, Deutsche Renaiss. Bd. 5. Taf. 38).

Den rheinischen Arbeiten beigerechnet werden darf auch ein besonders reiches und schönes Gitter am Grabmal des Landgrafen Ludwig und seiner Gemahlin in der Marienkirche in *Marburg a. d. Lahn* (Fig. 82, S. 110). Der leider unbekannte Meister hat sein Werk nur mit seinem Monogramm und der Jahreszahl 1592 versehen. Ausgeprägt neue Motive sind unter den Schmuckformen dieses höchst geschmackvoll komponierten Gitters dem in Zell gegenüber kaum zu finden. Künstlerisch wohlberechnet erscheint die Verwendung schlichter Rundstäbe im unteren Teile des Gitters und die Anordnung leichterer, geometrisch gemusterter Gitterfelder darüber, die dann überleiten zu der lockeren, im Maßstabe wechselnden Rankenbekrönung. Auf die etwas humoristisch wirkende Darstellung des Sündenfalles oben auf den Ranken und zwischen den vom Künstler als Paradiesesbäume aufgefaßten, hoch das Ganze überragenden Blütengebilden sei schließlich noch hingewiesen.

Die im Anfange des 17. Jahrhunderts im Stromgebiete des Rheines gefertigten Gitter lassen auch bemerkenswerte Neuerungen nicht erkennen. Bei dem schönen Oberlichtgitter über dem Portal des in den Jahren 1601 bis 1607 erbauten, als Friedrichsbau bezeichneten Teiles des Heidelberger Schlosses tritt wenigstens andeutungsweise eine in gewissen Teilen Deutschlands schon etwas früher vorkommende Art der Rankenführung zu Tage, die bald zum Leitmotiv in den Gittermustern wurde, und in der wiederholten Berührung mehrerer einander durchdringender Spiralen zu erblicken ist. Auch die Betonung der wichtigsten Rankenkreuzungspunkte durch umgelegte trichterförmige Muffen ist ein in dieser Zeit häufiger, unter anderem am Taufkesselarm vom Jahre 1594 in Maria im Kapitol zu *Köln*

vorkommendes Motiv, das in der Zukunft in anderer Form immer mehr an Bedeutung gewann. Stärker als bei diesem tritt bei einem ähnlichen Oberlichtgitter vom Jahre 1609 in *Sulzfeld a. M.* das die Mitte füllende Netzwerk hervor, das aber im Rheingebiete auch bereits bei Beispielen, die der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören dürften, häufiger vorkommt.



Fig. 82. Gitter (Oberteil) von 1592 in Marburg a. d. Lahn. S. 109.

Die Gitter im Münster zu *Konstanz* sind teils bezeichnet, teils sind sie nach den bekannten Stiftungsjahren der Altäre in den Kapellen, die sie abschließen, mit leidlicher Zuverlässigkeit zu datieren. Hier sollen zunächst zwei der Gitter betrachtet werden, von denen das eine (Fig. 83, S. 111) mutmaßlich 1628 entstand und das andere (Fig. 84, S. 112) groß die Jahreszahl 1646 aufweist. Es sind Werke, die ein ungewöhnlich

hohes Können und feines Formempfinden verraten, und die zugleich zu den selbständigsten und eigenartigsten Schöpfungen des 17. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Gitterschmiedekunst zu rechnen sind.



Fig. 83. Gitter von 1628 in Konstanz. S. 110.

Abgesehen von den kräftigen Konstruktionsschienen ist auch in diesen Gittern fast ausschließlich Rundeisen von gleichmäßiger Stärke verarbeitet, aber die Führung der Linien ist eine völlig neuartige geworden. Gerade

Linien kreuzen oder stoßen stumpf auf Rankenzüge und diese Ranken sind nicht mehr, wie bei den älteren Beispielen, in natürlich wachsender Art miteinander verbunden, rückläufig entwickelt sich von einem scharf geknickten Rankenzuge aus unvermittelt ein neuer. Die Rücklauftendenz tritt überall zu Tage, besonders auch in der Zeichnung der bald die Ranken als Ausgangs- oder Endmotiv abschließenden, bald sie unter-

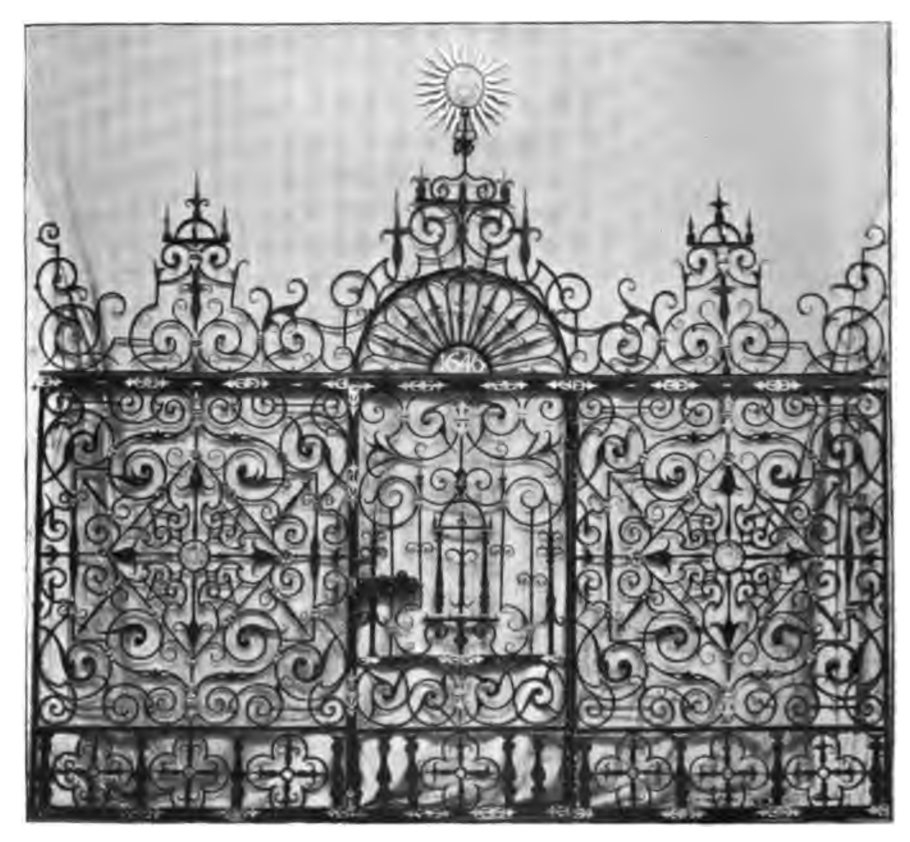


Fig. 84. Gitter vom Jahre 1646 in Konstanz. S. 110.

brechenden grotesken Gebilde. Silhouettenartig ausgeschnittene Figuren kommen auch bei älteren Gittern vor, aber sie waren dann entweder als fast selbständige Teile zwischen das Rankenwerk gestellt, oder aber die Stelle von Blüten oder Blättern ersetzend mit den Ranken verbunden.

Außer durch solche groteske Figuren sind die Ranken bei den Konstanzer Beispielen auch verschiedentlich nur aus ästhetischen Gründen plötzlich stark verbreitert, abgeflacht und durchbrochen. Auffallend zahlreich und groß sind älteren Beispielen gegenüber die sehr spitz auslaufenden, an Stelle von Blättern hervorsprießenden Nebenspiralen. An

den Berührungspunkten sind die Ranken in der Regel nicht durch einfache Bunde vereinigt, reicher gestaltete Deckplatten werden mit Vorliebe hinzugefügt. Auch an Rollwerkformen erinnernde Motive kommen vor als gespaltene und durch einen Querstab verbundene Endigungen.

Alle diese Formen waren wohl den Baukünstlern und zeichnenden Meistern schon längst geläufig, bei Eisengittern kommen sie kaum früher vor. Ob bei den Konstanzer Gittern der ausführende Schmied auch der erfindende Künstler war, oder ob ein anderer Meister, wie es schon bei noch zu besprechenden älteren hervorragenden Schmiedewerken der Fall war, die Entwürfe lieferte, ist unbekannt. Deutsche Ornamentstichwerke mit Gitterentwürfen, die als Vorbilder in den Schmieden verbreitet waren, sind aus jener Zeit nicht bekannt.

Einige Anklänge lassen die Konstanzer Gitter an Erfindungen des Straßburgers Wendel Dietterlin erkennen, in dessen 1598 erschienener „Architectura" sich auch etliche höchst interessante Gitterentwürfe finden. Die Möglichkeit einer Beziehung zu diesem Werke ist sogar etwas fester begründet. Man darf annehmen, daß die beiden Gitter von 1628 und 1646 von dem Konstanzer Bürger und Stadtschlosser Johann Reifell gefertigt sind, von dem bekannt ist, daß er in den Jahren 1641 bis 1644 für die Hofkirche in *Luzern* ein noch erhaltenes, sehr bemerkenswertes Gitter fertigte, das den perspektivisch dargestellten Einblick in eine Bogenarchitektur wiedergibt.

Das Gitter in *Luzern* ist das älteste erhaltene dieser merkwürdigen Art, doch ein schon um 40 Jahre früher entstandener Entwurf des erfindungsreichen Dietterlin leiht demselben Gedanken Ausdruck (Tafel 159 der Architectura). Die Vermutung, daß Meister Reifell das sicherlich damals schon berühmte, im nahen Straßburg erschienene Werk sehr genau kannte, ist gar zu naheliegend.

Die beiden *Konstanzer* Gitter weichen in der Komposition sehr voneinander ab, und nur die Tatsache, daß Reifell um das Jahr 1640 bereits ein weithin bekannter Meister sein mußte, läßt darauf schließen, daß auch das vortreffliche Gitter vom Jahre 1628 sein Werk ist. Bei dem 1646 aufgestellten Gitter wird Reifells Urheberschaft durch einen Vergleich mit dem *Luzerner* Gitter feststehend, die Gleichartigkeit der Motive ist entscheidend. Freilich perspektivisch ist das Gitter in *Konstanz* nicht, nur ein fensterartiges Gebilde in der Mitte erinnert daran, daß der Meister sich auch mit Bauformen vertraut gemacht hatte, um sie seinen Zwecken nutzbar zu machen. Außer diesen Arbeiten sind weitere Gitter im Münster zu *Konstanz*, in *Einsiedeln*, in *Zürich*, auf *Reichenau-Mittelzell* und anderen Orten erhalten, die die Werkstatt Reifells oder doch die Benutzung seiner Werke vermuten lassen.

Ueber das großartigste dieser Gitter in der Kirche des Benediktiner-

stiftes *Maria-Einsiedeln* (Fig. 85, S. 114) sind einige urkundliche Notizen erhalten. Im Auftrage des Fürstabtes Augustin II. von Reding wurde es in den Jahren 1675—1684 von dem Klosterbruder Vinzenz Nußbaumer aus *Aegeri* (am Zuger See) gefertigt. Schon die perspektivische Komposition deutet auf Beziehungen zum Meister Reifell hin, die Gleichartigkeit der Gruppenmotive und Einzelformen mit den Gittern in Luzern und Konstanz, die zuerst in Betracht kommen, läßt sogar mit Sicherheit

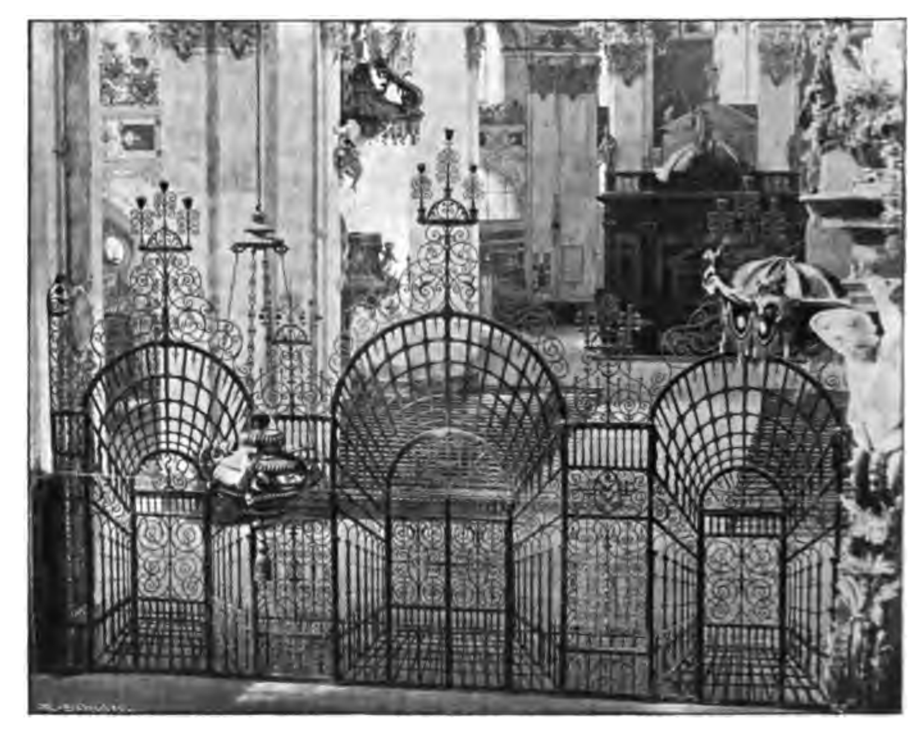


Fig. 85. Gitter in Maria-Einsiedeln, ausgeführt 1675—1684. S. 114.

annehmen, daß Nußbaumer seine Kunst in der Schmiede Reifells erlernte.

Im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts zeigen die Eisengitter, besonders im oberrheinischen Gebiet, wieder mancherlei Wandlungen in Komposition und Formgebung.

In den Füllungen wurde die Spiralranke mehr wie je vorher zum herrschenden Motiv. Aber während früher die Rankenzüge nur in seltenen Fällen mehr als zwei oder drei Windungen aufwiesen, wurden jetzt in den Hauptranken vier bis sechs Windungen bevorzugt, und nebeneinander angeordnete Spiralen wurden in der Regel derart miteinander verbunden, daß gegenseitig die äußere Windung der einen etwa die dritte Windung der anderen berührte. Die Berührungsstellen wurden regelmäßig ver-

schweißt, flach gehämmert, häufiger als früher in phantastischen Formen ausgestaltet und an Stelle der vorher üblichen eingehauenen Innen-



Fig. 86. Gitter von 1698 in Zürich. S. 116.

zeichnung oft plastisch ausgearbeitet. Die Mitten der Spiralen, die man früher durch größere Blüten, Blätter oder andere stark hervortretende Gebilde besonders betonte, wurden am Ende des 17. Jahrhunderts

nicht mehr in ähnlicher Weise vor anderen Teilen ausgezeichnet. Schon um die Mitte des Jahrhunderts hatte man sich vielfach mit einer flachgeschlagenen Rundung begnügt, schließlich zog man es vor, nahe der Mitte irgend ein groteskes Gebilde anzubringen, aus dem meist mehrere dünne Spiralschnörkel herauswuchsen, und die Mittelwindung des Rankenzuges spitz auslaufen zu lassen.

Am Schlusse des Jahrhunderts mischten sich, zunächst zaghaft, schmale Akanthusblättchen in das Rankenwerk, um bald darauf für einige Zeit alles zu überwuchern.

Ein Oberlichtgitter vom Jahre 1680 an der Katharinenkirche in *Frank-*

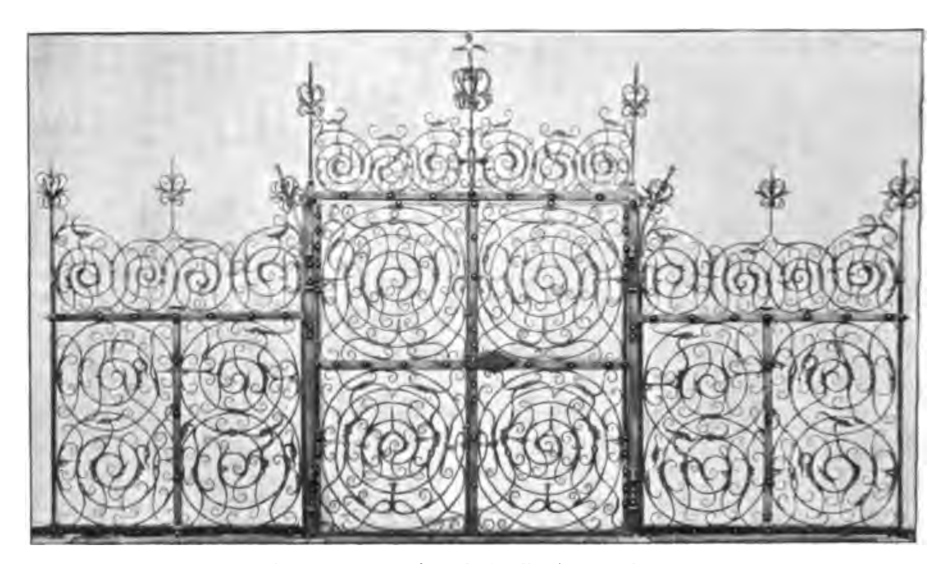


Fig. 87. Gitter, ehemals in Wettingen. S. 116.

furt a. M. läßt die Mehrzahl dieser Eigentümlichkeiten schon einigermaßen ausgeprägt zu Tage treten. Fortgeschrittenere Entwicklung zeigt eine vortreffliche Gittertür vom Jahre 1698 im Rathause in *Zürich* (Fig. 86, S. 115).

Das reichste und schönste Beispiel dieses Gittertypus im oberrheinischen Gebiet, dessen Entstehungsjahr leider nicht bekannt ist, aber wohl um 1690 angesetzt werden darf, befand sich ehemals in der Zürich nicht fernen Zisterzienser-Abteikirche in *Wettingen* (Fig. 87, S. 116).

Im niederrheinischen Gebiet zeigte sich schon gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts bisweilen eine gewisse Verwilderung in den Rankenzügen der Gitter, die wohl besonders dadurch genährt wurde, daß man an Stelle des Rundeisens Flacheisen zu verwenden begann. Schon aus dem Jahre 1627 ist in der Abteikirche in *Brauweiler* ein Stabgitter mit Rankenbekrönung erhalten, das mit den oberrheinischen Gittern den Vergleich nicht aus-

hält. Ein diesem verwandtes Gitter vom Jahre 1644 befand sich ehemals im Dome in *Altenberg*. Ein Oberlichtgitter vom Jahre 1688 am Spanischen Bau in *Köln*, das derselben Art beizurechnen ist, ist interessant durch die umfangreiche Verwendung verdoppelter oder gespaltener rollwerkartiger Endigungen, auf die auch bei oberrheinischen Gittern hingewiesen wurde.

Außer den angeführten zeitlich festlegbaren Gittern sind im ganzen Gebiete des Rheines noch zahlreiche ausgezeichnete Schmiedewerke dieser Art erhalten, die durch Vergleich mit den datierten Arbeiten einigermaßen zuverlässig zeitlich zu ordnen sein würden; nur um das Entwicklungsbild zu vervollständigen, sollen einige hier angeführt werden.

Große Gitterwerke, die wohl zumeist bald nach dem Jahre 1600 entstanden sein dürften, finden sich in mehreren *Kölner* Kirchen. Die Hauptfelder dieser Gitter sind in der Regel

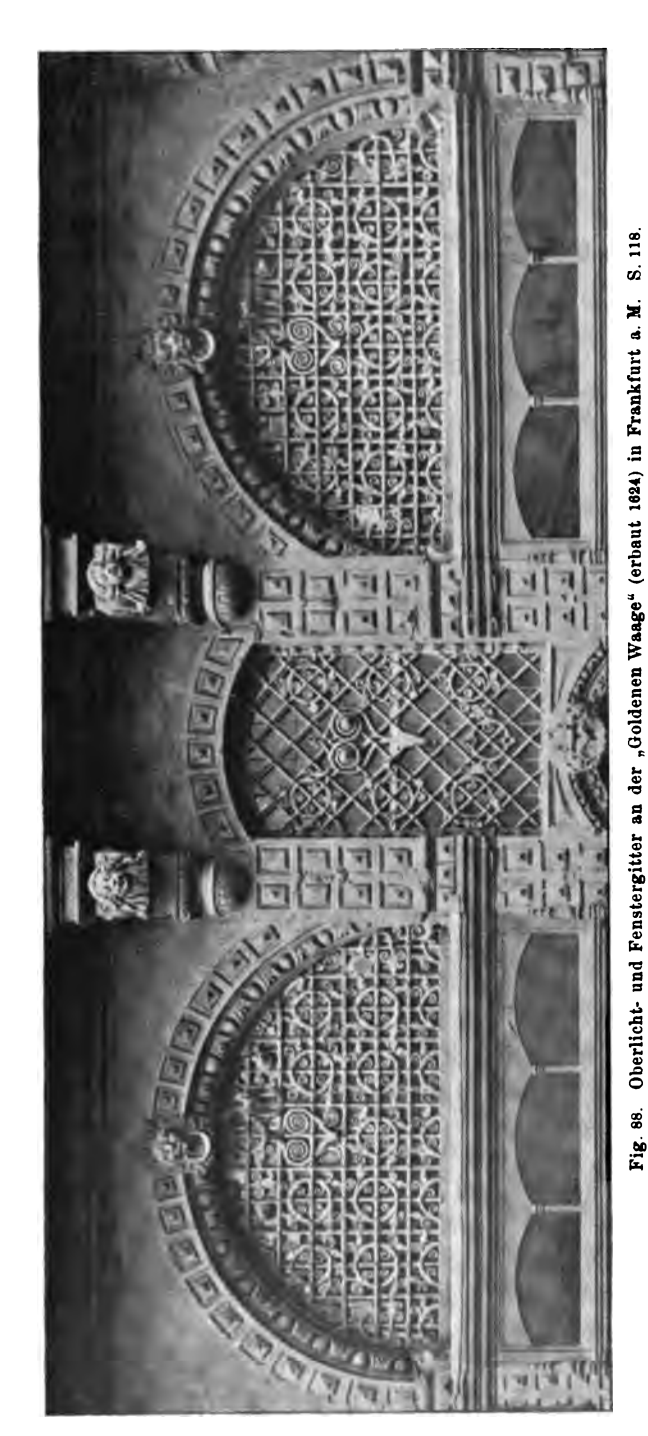


Fig. 88. Oberlicht- und Fenstergitter an der „Goldenen Waage“ (erbaut 1624) in Frankfurt a. M. S. 118.

aus schlichten oder teilweise verdickten und profilierten Rundstäben gebildet. Knotenwerk und Ranken füllen in bald größerem, bald geringerem Umfange die Türen der Gitter und bilden in reichster und schönster Komposition besonders die Bekrönungen. Hingewiesen sei auf die Gitter in St. Peter, in der Maria-Himmelfahrtkirche, in Maria im Kapitol und im Dome (Abbildungen bei Raschdorff a. a. O.).

Von größeren Gitterwerken des oberrheinischen Gebietes sei noch der sehr interessante, zum größten Teile aus Eisen geschmiedete Lettner in der Stadtkirche in *Nürtingen am Neckar* besonders hervorgehoben; er dürfte auch bereits dem 17. Jahrhundert angehören.



Fig. 89. Oberlichtgitter in Konstanz. S. 118.

Schöne Oberlichter (Fig. 88, S. 117 u. Fig. 89, S. 118) und Fenstergitter scheinen in den rheinischen Städten an den Häusern der wohlhabenden Bürger wie an den Palästen und auch an Kirchen allgemein zum Schutz und Schmuck verwendet zu sein; die Mehrzahl der erhaltenen Beispiele ist im 17. Jahrhundert gefertigt. Senkrecht oder schräg gekreuzte Rundstäbe bilden bei den Fenstergittern das Gerippe, mit dem man ring- oder herzförmige Glieder in rhythmischer Verteilung verflocht, die durch flache gezackte oder schmale spiralig gerollte Blättchen, Masken u. a. m. bereichert wurden. Ein aus Ranken mit Blättern und Spindelblumen gebildeter Aufbau bekrönt häufiger die Fensterkörbe. Seltener sind die Gitter allein mit großen Rankenzügen gefüllt.

Bemerkenswerte eiserne Treppengitter sind spärlich erhalten. Ein in der Leonhardskirche in *Frankfurt a. M.* befindliches Treppengeländer wurde bereits früher erwähnt, ein zweites, wesentlich jüngeres, schönes Beispiel besitzt *Frankfurt* im Turmaufgange der in den Jahren 1678 bis 1680 erbauten Katharinenkirche.

An öffentlichen Brunnen hat man im Rheingebiete das Eisen im

16. und 17. Jahrhundert nur in bescheidenem Maße bald zur Umgitterung, bald zu Armen für die Laufrohre verarbeitet. Brunnengitter finden sich z. B. in *Bernkastel* und *Frankfurt*, Rohrarme in Tübingen.

In Bayern und Franken, mit den Mittelpunkten des deutschen Kunstschaffens im Reformationszeitalter, gewann die Gitterschmiedekunst eine der rheinischen ähnliche Bedeutung erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Eines der ältesten bayrischen Gitterwerke ist das in der Stadtpfarrkirche (Zu unserer lieben Frau) in *Ingolstadt.* Es ist zwischen den Schlußpfeilern des Mittelschiffs aufgestellt und wurde im Jahre 1561 vom Schlossermeister Mathäus Andres ausgeführt. Ein breiter, schöner Rundeisenrankenfries schließt das aus schlichten Stäben gefügte Gitter oben ab. Von der Mitte symmetrisch wachsen die lockeren Windungen aus einer Vase heraus. Naturgemäß entsprießt eine zwanglos der anderen. Blätter und Masken, wie sie aus den Stichen der Kleinmeister damals bekannt waren, zweigen sich ab und bilden die Rankenmittelpunkte. Ein paar freie, von einer Spindelblume überragte Ranken bekrönen die Mitte des Ganzen.

Ein bescheidenes Werk ist dies zwar der imposanten Leistung des *Nürnberger* Meisters gegenüber, dem Gitter, das Paulus Kuhn im Jahre 1587 zur Umfassung des „Schönen Brunnens“ schuf. Der zu Ende des 14. Jahrhunderts errichtete Brunnen wurde in jenem Jahre in ein neues farbiges Gewand gekleidet und man wünschte auch an Stelle des alten ein neues prächtiges Gitter herumzuführen. Paulus Kuhn aus Augsburg wurde damit beauftragt, und er fertigte es „viel schöner und künstlicher, als es ihm angedingt worden“, was man ihm dadurch lohnte, daß ihm für jedes Pfund 1½ Kreuzer mehr bezahlt wurde, als vereinbart war. Im ganzen erhielt der Meister für seine Arbeit 854 Gulden. Die Füllungen des Gitters sind aus schräg gekreuzten Stäben mit je fünf darin verteilten einfachen Ziergliedern gebildet. Bewunderungswürdiges Können lassen aber schon die mächtigen senkrechten Ständer erkennen, bei denen sich noch Formen des 15. Jahrhunderts mit den neuartigen Blumen und Rollwerkmotiven mischen. Von höchstem Reichtum war aber die Bekrönung des Gitters, aus ihr sprach die ehrliche Freudigkeit des Schaffens, die Liebe des Meisters zu seinem Handwerk und das Bedürfnis, nicht nur der bezahlten Pflicht zu genügen; ein Denkmal wollte Meister Kuhn sich und dem Können seiner Zeit setzen. Mit Wehmut nur können wir heute den Brunnen betrachten, über dessen vergangene Pracht allein Zeichnungen Aufschluß geben.

Was die Unbilden der Witterung zerstörten und ersetzt werden mußte, wird man bedauern, was aber Menschenhände in elendem Kunstfanatismus vernichteten, erfüllt mit Empörung. Bis zum Jahre 1821 war das Gitter

vollständig erhalten, dann entschied man, daß die Bekrönung des Gitters, die ja zwei Jahrhunderte jünger war als der Brunnen selbst, als stillos zu entfernen sei. Wie ein Hohn auf jene Weisen grinst nun die Narrenkrone vom Gitter herab.

Kaum auszudenken ist, welch farbenfreudiges Bild der Brunnen im Jahre 1587 geboten haben muß, nachdem die Steinarbeit ebenso wie das neue Gitter aufs reichste bemalt und vergoldet waren, wofür allein 1500 Gulden aufgewendet wurden.

Erwähnt sei schließlich noch, daß im Jahre 1587 zugleich mit dem Gitter auch eine reiche eiserne Wetterfahne, wohl an die Stelle einer einfacheren, auf die Spitze des Brunnens gesetzt wurde, die man 1821 ebenfalls entfernte (nähere Angaben über die Geschichte des Brunnens siehe Bergau, Der Schöne Brunnen zu Nürnberg, Berlin 1871).

Annähernd gleichzeitig mit diesem köstlichen Nürnberger Werke entstand in *Augsburg*, wie man nach der Bezeichnung H. M. 1588 mit Sicherheit annehmen darf, von der Hand des durch andere vollbezeichnete Arbeiten und aus urkundlichen Nachrichten bekannten Hans Mezger ein Gitter, das zwar jenem künstlerisch nicht gleichwertig ist, aber doch zu den bedeutendsten Schmiedeleistungen der Zeit gehört. Dieses große Gitter umgibt das im Jahre 1580 von Jakob Fugger gestiftete Familiengrab in der Ulrichskirche (Fig. 90, S. 121).

Die Ständer des Gitters sind mit Ausnahme des unteren vierkantigen übereck gestellten Teiles rund, in Art gedrehter Treppengitterdoggen profiliert und mit eingehauenen Blattornamenten bereichert. Die in der Mitte wagrecht geteilten Felder sind mit lockeren Rundeisenranken, in den Türen auch mit Knotengeschlinge gefüllt; dieselben Motive wurden auch in der Bekrönung verarbeitet, aber große Spindelblumen steigern oben noch die Pracht. Alle die Einzelgebilde, die auch bei den rheinischen Gittern derselben Zeit als typisch hervorgehoben wurden, finden sich hier vereinigt in einem Reichtum, der am Rheine nicht seinesgleichen hat. In dem Rankenwerk und alles überragend, über den Mitten der Bekrönungen sind immer wiederholt die Wappenzeichen der Fugger, die heraldische Lilie und ein Doppel-W angebracht.

Von Hans Mezger wurde auch das große Gitter der Bartholomäuskapelle in derselben Kirche gefertigt, hier findet sich die Bezeichnung „Hans Mezger 97“ (1597) am Schloß.

Schließlich wissen wir, daß der Meister Arbeiten für das Schloß Velthurns in Tirol ausführte. Mancherlei ist in jüngster Zeit über die Persönlichkeit dieses Kunstschmiedes festgestellt (Friesenegger, Zeitschr. d. histor. Vereins für Schwaben und Neuburg 1901, S. 263—274). Der Vater Hans Mezgers war ebenfalls Schmied, er starb 1594. Hans wurde 1553 geboren, er fertigte 1580 sein Meisterstück, er wurde 1594 „Vor-

geher“ der Schmiede, 1599—1611 gehörte er dem Kleinen Rate an und bekleidete sonst verschiedene Ehrenämter. Er starb zu Ende des Jahres **1611** oder im Anfang des Jahres 1612.

In München war für die Michaeliskirche in den Jahren 1586—1588 ein Meister Kolhauß mit Schmiedearbeiten beschäftigt. Vermutlich sind sein Werk einige große dort erhaltene Kapellengitter, die in ihrer eigen-



Fig. 90. Gitter in Augsburg am Fuggerdenkmal. S. 120.

artigen Ausgestaltung eine Sonderstellung in der Gitterschmiedekunst jener Zeit einnehmen.

Aus dem Jahre 1594 ist wiederum in *Augsburg* ein höchst geschmackvolles Gitter erhalten, es umgibt den bekannten Augustusbrunnen und ist von Georg Scheff von Heilbronn gefertigt, der im Jahre 1566 in Augsburg Meister wurde (Fig. 91, S. 122). Uebereck gestellte, durch Profile gegliederte Vierkantstäbe sind unterbrochen durch doggenartige Rundstäbe, die oben große Spindelblumen tragen, zwischen denen eine reiche Rankenbekrönung ausgespannt ist. Neben manchen Einzelformen lassen

besonders wieder die Rücklaufmotive in den Ranken die der Zeit um 1600 eigenartigen künstlerischen Tendenzen erkennen.

Einige datierbare schöne Beispiele von Fenster- und Oberlichtgittern sind besonders in Franken erhalten, die nur wenig von den rheinischen



Fig. 91. Gitter vom Jahre 1594 in Augsburg am Augustusbrunnen. S. 121.

Gittern abweichen. Ein mit Ranken und Knotenwerk gefülltes Gitter vom Jahre 1590 befindet sich in *Nürnberg* am Topplerhause.

Aus schräg gekreuzten Vierkantstäben gebildete Fenstergitter vom Jahre 1595 sind am Rathause in *Würzburg* erhalten. Reiches Rankenwerk mit Blüten und Blättern bekrönt die Gitter und Füllglieder verschiedener Gestalt sind im Stabwerk verteilt.

Gitter ähnlicher Art, aber in die Laibung der Fenster eingelassen, also ohne Bekrönung, befinden sich am Pellerhause in *Nürnberg* aus dem Jahre 1605.

Sehr früh zeigen sich in Franken Gitterformen, die in anderen deutschen Landschaften wesentlich später auftraten, dann allerdings sogleich auf der Stufe einer fortgeschritteneren Entwicklung.

In *Altdorf* bei Nürnberg ist ein geschmiedetes Grabkreuz vom Jahre 1614 erhalten, das in der phantastischen Ausgestaltung seiner Ranken an die 60 bis 80 Jahre jüngeren Gitter in der Katharinenkirche in Frankfurt a. M. und dem ehemals in Wettingen befindlichen erinnert (s. S. 116). Die Rundeisenschnecken wachsen an vielen Stellen, ohne daß praktische Gründe es erforderlich machen, in groteske Silhouetten aus, die eine mit Meißeln eingehauene Innenzeichnung erhalten haben.

Man könnte an der richtigen Datierung dieses Kreuzes zweifeln, wenn nicht die Art der Rankenführung, vor allem die Verbindungsweise nebeneinander angeordneter Windungen doch auf den Beginn des 17. Jahrhunderts hinwiesen. Und weiter wird die Richtigkeit der Datierung gestützt durch ein nur wenig jüngeres Oberlichtgitter in *Nürnberg* vom Jahre 1626, das in der Bildung entschiedene Verwandtschaft mit dem Kreuze erkennen läßt, und bei dem bereits die jüngere Entwicklungsstufe durch die Verschmelzung der Windungen deutlich erkennbar wird.

Andere bayerische, gleichzeitig mit jenen oder sogar ziemlich viel später entstandene Gitter zeigen gegenüber den Gittern aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur in geringem Maße auffallende Neuerungen. Die Rücklaufmotive, die Art der Rankenverbindung, die Formen der Blätter, die eingehauenen Innenzeichnungen auf den flach gehämmerten Teilen deuten zwar meist auf das 17. Jahrhundert hin, aber die Komposition unterscheidet sich kaum von der der älteren Werke. Beispiele dieser Art sind das schöne Oberlicht über dem *Nürnberger* Rathausportale vom Jahre 1617, die Gitter an der Lorenzkirche (Fig. 92, S. 124), die die Jahreszahl 1649 tragen und ein treffliches Gitter in der Annakirche zu *Augsburg* vom Jahre 1666.

Erst die bayrischen Gitter aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts lassen fast durchgehends in gesteigerter Zierlichkeit und mit Vermeidung aller kompakten Gebilde die Formungstendenzen erkennen, die bei dem Altdorfer Kreuze und dem Nürnberger Oberlicht vom Jahre 1626 zuerst sich zeigten. Die Ranken wurden vielfach in ihrer ganzen Ausdehnung, nicht wie auch vorher schon nur an den Verzweigungen, auf der Vorder- und Rückseite flach gehämmert. Die zahlreichen kleinen Nebenranken erhielten durch leicht vortretende Verdickungen, durch eingehauene Modellierung und vielfach auch durch rundliche Endverbreiterung

einen ausgesprochen pflanzlichen Charakter. Dem oberrheinischen Gittertypus dieser Zeit gegenüber zeigt der bayrische manche Eigenart.

Die bedeutendsten Gitter dieser Periode sind in *Augsburg* aus den Jahren 1688 vor der St. Lukaskapelle und von 1692 (Fig. 93, S. 125) vor der St. Gertrudkapelle des Domes und in der Ulrichskirche vor der Allerheiligenkapelle (Fig. 94, S. 126) in der im Jahre 1698 errichteten Sakristei erhalten.

Etwa zur selben Zeit dürfte das Chorgitter im *Ulmer* Münster ent-



Fig. 92. Gitter vom Jahre 1649 in Nürnberg, Lorenzkirche. S. 123.

standen sein und ein durch jüngere Zutaten verändertes Gitter in St. Emmeran in *Regensburg.*

Ein großes Chorgitter mit der Jahreszahl 1690, das zwar seine deutsche Herkunft und seine Entstehungszeit am Ende des 17. Jahrhunderts nicht verleugnet, aber doch in Formen und Komposition durchaus von den übrigen deutschen Gittern dieser Periode abweicht, befindet sich in *Obermarchthal* (im württembergischen Donaukreise).

Einen den vorher genannten Beispielen sehr verwandten Charakter tragen in diesem Gitter die schmaleren friesartig gereihten Rankenfüllungen der Längsfelder und die Bekrönung. Durchaus fremdartig erscheint jedoch an dem Gitter die Art der senkrechten Gliederung. Breite, aus je vier vierkantigen Stäben gebildete Pilaster mit Basis und Kapitäl

flankieren den mittleren Türteil des Gitters, und die quadratischen Hauptfelder füllen Stabmuster, für die in Deutschland alle Vorstufen fehlen.



Fig. 93. Gitter vom Jahre 1692 in Augsburg, Dom. S. 124.

Die Bekrönung stimmt nicht zum ganzen, wie es sonst stets der Fall ist, sie ist zu luftig, zu leicht, kurz, aus allem spricht an diesem Werke eine seltsame Sprache.

Des Rätsels Lösung ist die, daß der Entwurf des Gitters im Auftrage des Abtes Nikolaus in *Paris* gefertigt wurde und die Aus-

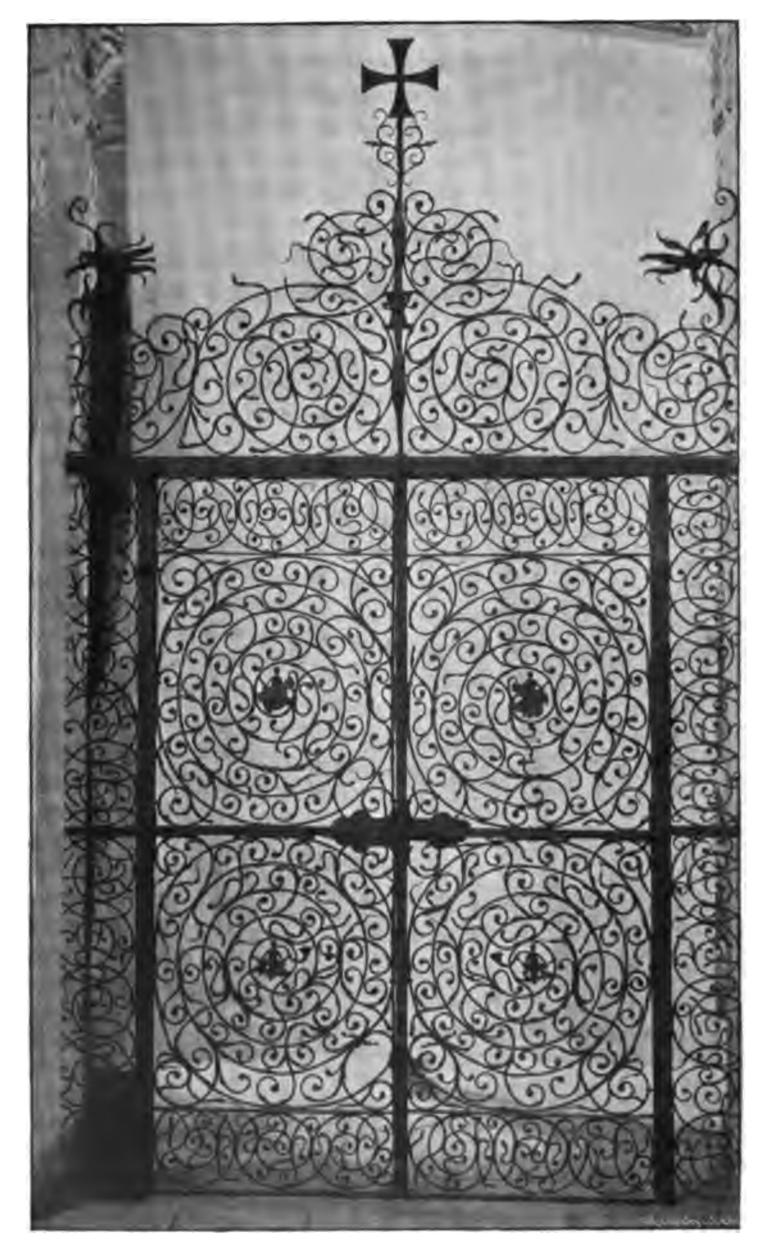


Fig. 94. Gitter vom Jahre 1698 in Augsburg, Ulrichskirche. S. 124.

führung vom Klosterschlosser Hans Rieger in *Obermarchthal* herrührt.

In Frankreich blühten damals die Künste und nicht zum wenigsten die Schmiedekunst, in Deutschland war man wohl der Rankenzüge überdrüssig, und so sehr verwunderlich ist es nicht, daß man sich den „Riß“ zu einem kostbaren Werk, das in jeder Hinsicht Eindruck machen sollte, von dort verschrieb. Aber freilich, jener Entwurf mußte stark abweichen vom ausgeführten Werk, das lehrt ein Blick auf das Gitter selbst und wird bestätigt durch die französischen Gitter jener Zeit (s. S. 163). Sei es, daß der biedere deutsche Schmied die französischen Formen nicht völlig verstand und unbewußt änderte, oder daß ihm die Schönheit der zierlichen Windungen über die gebrochenen französischen Linien jener Zeit ging, der Hauptwunsch des Auftraggebers, etwas durchaus Eigenartiges zu erhalten, wurde erfüllt.

In den jetzt zur österreichischen Monarchie gehörigen Ländern lassen die erhaltenen Eisengitter des 16. und 17. Jahrhunderts im ganzen den gleichen Entwicklungsgang erkennen, zeigen aber doch manche Eigenart der Formgebung.

Einige der bedeutendsten deutschen Gitterarbeiten wurden im 16. Jahrhundert in Tiroler Kirchen aufgestellt. Eine gefestigte Ueberlieferung ließ vermutlich in den ersten Jahren dieses Säkulums einige Werke entstehen, wie sie in keinem deutschen Lande aus jener Zeit in ähnlicher Schönheit erhalten sind.

Das hervorragendste dieser Gitter schließt die von Florian von Waldauf zu Waldstein (1440—1510) und seiner Gemahlin Barbara von Mitterhofer bereits im Jahre 1495 gestiftete und nach und nach immer reicher ausgestattete Kapelle in der Pfarrkirche in *Hall* auf zwei Seiten ab (Fig. 95, S. 128). Die Hauptgitterfelder sind aus schlichten schräg gekreuzten Vierkantstäben gebildet, die Türflügel füllt zum Teil ein Maßwerkgrundmuster. Reichste Formentfaltung zeichnet die Bekrönung aus; nebeneinander gereihte, ineinander greifende und unten spiralig gerollte und mit Ranken ausgefüllte Spitzbogenmotive mit Krabben und Kreuzblumen und über den Türflügeln die großen Wappen der Stifter bilden das breite Muster. Die Formensprache des 15. Jahrhunderts feiert einen letzten Triumph in diesem schönen Werke.

Aehnlich ist es bei einem zweiten, wesentlich abweichenden Gitter, das sich jetzt im Nationalmuseum in *München* befindet. Soweit festzustellen ist, stammt es aus *Rettenschöß* bei Kufstein, sein Entstehungsjahr ist unbekannt, die Formen weisen aber unzweideutig auf die Zeit um 1500, am ehesten auf das beginnende 16. Jahrhundert hin. Es ist oben spitzbogig geschlossen und wird eine Oeffnung gleicher Form gefüllt haben. Eine zweiflügelige Tür in der Mitte gestattet den Durchgang. Türflügel und Umrahmung sind mit Ausnahme des oberen Bogenteiles, in dem der Tiroler und der Reichsadler ihren Platz gefunden haben,

mit Ranken gefüllt, die in ihrer unregelmäßigen Führung und in ihren Blättern und Blüten, überhaupt in den Einzelformen auch mehr an die Bildungen des späten 15. Jahrhunderts erinnern, wie an die entwickelten Rankengitter des 16. Jahrhunderts. Aber man möchte doch dieses Gitterwerk wie eine Brücke betrachten, die hinüberführt zu den in sorglicher Regelmäßigkeit gezeichneten Eisenwindungen mit den entsprechend streng stilisierten Spindelblumen der jüngeren Zeit. Als einziges erhaltenes Bei-



Fig. 95. Gitter in Hall. S. 127.

spiel, das die Gitterformen der beiden Jahrhunderte deutlich verbindet, ist es von besonderem Interesse.

Das größte und berühmteste Gitter in Tirol, das erst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehört und das Grabmal des Kaisers Maximilian I. in der Hofkirche in *Innsbruck* umgibt (Fig. 96, S. 129), wurde fern vom Bestimmungsorte ausgeführt, obschon es scheint, daß man ursprünglich den ehrenvollen Auftrag zwei Innsbrucker Meistern zugedacht hatte, die vermutlich im Jahre 1564 einer Epidemie zum Opfer fielen, die ihre Heimatstadt heimsuchte. So zwangen die Verhältnisse dazu, Verhandlungen mit auswärtigen Meistern anzuknüpfen, über die wir dank der Untersuchungen D. von Schönherr's (Gesammelte Schriften, Innsbruck 1900, Bd. 1 S. 287 ff.)

einigermaßen gut unterrichtet sind, und die für die Geschichte der deutschen Schmiedekunst von höchstem Interesse sind.

Nachdem die Innsbrucker Meister „in den letzten Sterbläufen" mit dem Tode abgegangen waren, wurde der Innsbrucker Regierung vom Herzog Albrecht von Bayern **Hans Metzger**, Schlosser und Bürger in *München*, vermutlich der Vater des bei Gelegenheit seiner Augsburger Arbeiten (s. S. 120) erwähnten Meisters, als geeignet für die schöne Aufgabe empfohlen. Mit diesem kam auch ein Vertrag zu stande, nach dem er für



Fig. 96. Gitter in Innsbruck am Grabmal Kaiser Maximilians I. von Jörg Schmidhammer, 1572 vollendet. S. 128.

Eisen und Arbeit 1050 Gulden und eine Werkstatt in *Innsbruck* erhalten sollte. Der Meister sollte die „zierlichsten und fürnemsten stuck" mit eigener Hand ausführen. Allein die entscheidende Genehmigung wurde vom Erzherzog Ferdinand von Tirol diesem Vertrage versagt, dieser wünschte, daß einem ihm „dienstlich verpflichteten" Schlosser, der auch sein Können bereits bewährt hätte, und von dem man erwarten könne, daß er auch „dieses werk mit allem vleiß schön und zierlich verfertigen" werde, der Auftrag übergeben würde, dem Münchener Meister solle „glimpflich" davon Mitteilung gemacht werden.

Dem Wunsche des Erzherzogs entsprechend wurde im Jahre 1568 die Herstellung des Gitters dem „khunstlichen gueten Arbeiter" Meister

Jörg Schmidhammer, Büchsenmeister und Schlosser zu *Prag* übertragen. Dieser ausgezeichnete Künstler, der seit dem Jahre 1559 in *Prag* lebte, hatte dort für das Fürstengrab im St. Veitsdome ein großes köstliches Gitter geschaffen (Fig. 97, S. 130 und Fig. 98, S. 131), dem, wie schon Kaiser Ferdinand I. bestimmt hatte, das Gitter in *Innsbruck* sich anschließen sollte, und von dem eine Zeichnung an die dortige Regierung gesandt war. In Anlehnung an dieses Vorbild wurde die zur Ausführung gelangte Zeichnung von dem Maler Paul Trabel in Innsbruck hergestellt.

Jörg Schmidhammer verpflichtete sich, „ein schön, zierlichs eisen-



Fig. 97. Gitter in Prag, Dom, von Jörg Schmidhammer. S. 130.

gätter von allerlei laub- und pluemwerch auch zügen und seulen fleißig sauber" auszuführen. Für das ganze große Werk von 64 Innsbrucker Werkschuh Länge und 7 Fuß 7 Zoll Höhe sollte er einschließlich des Transportes bis Linz und eingerechnet die Aufstellung 1500 Gulden erhalten. Zur Ausführung wurden ihm die nötigen Mengen Eisen in den gewünschten Fassons bereitgestellt. Er erhielt: „Dückhs rambeisen, seilen eisen, scharsachstachel, leisteneisen, clains gättereisen, stangen, schlossplech, khlains zaineisen und gefüerte stangen". Im Jahre 1573 war das Gitter vollendet und bereits in Innsbruck. Es wurde aufs reichste bemalt und vergoldet und die Verhandlungsberichte mit den Malern sind ebenfalls erhalten.

Mancherlei Auskünfte über Jörg Schmidhammer erfahren wir aus einem Nachlaßinventare des 1577 verstorbenen Meisters, das im Prager

Stadtarchiv aufgefunden worden ist. Von besonderem Interesse ist die Werkstatteinrichtung, die mit allen Einzelheiten aufgeführt wird (veröffentlicht von G. E. Pazaurek, Kunstschmiede- und Schlosserarbeiten des 13. bis 18. Jahrhunderts, Leipzig 1895).

Verwunderlich ist nicht, daß das großartige Gitter Schmidhammers auch die *Innsbrucker* heimische Schmiedekunst heilsam förderte. Einige, allerdings im Vergleich zu jenem, bescheidene Werke entstanden dort wenig später in ähnlichen Formen. Eine Gittertür am Eingange zur Silbernen Kapelle (neben der Hofkirche) wird zugleich mit dieser im Jahre 1578 entstanden sein. Zehn Jahre später fertigte der Hofschlosser Hans Beck

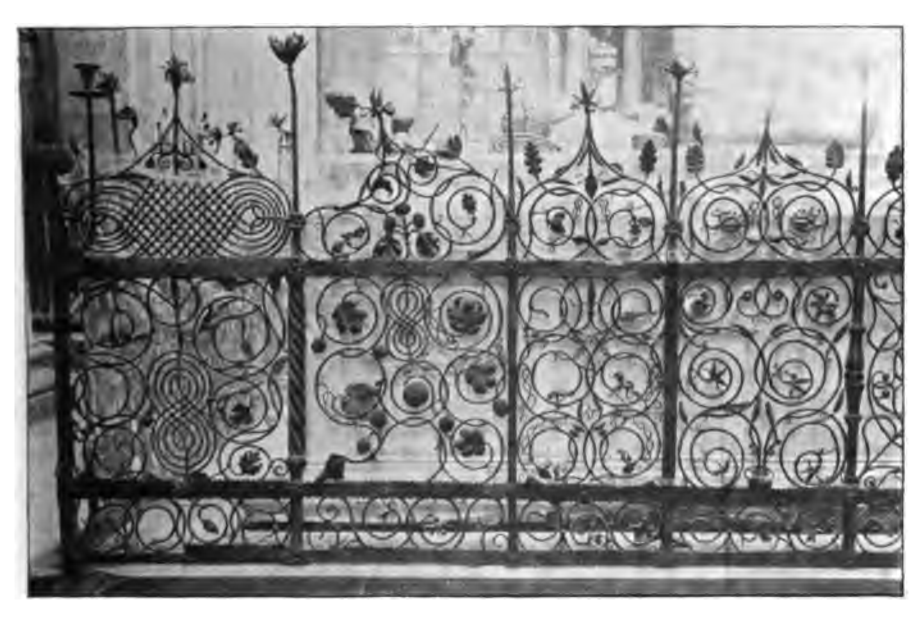


Fig. 98. Gitter in Prag, Dom, von Jörg Schmidhammer. S. 130.

von *Innsbruck* das Trennungsgitter zwischen dem alten und damals hinzugefügten jüngeren Teile dieser Grabkapelle. Ein treffliches Gruftgitter in der Hofkirche ist voll bezeichnet: Paulus Kien 1582; ob dieser Meister etwa mit dem Nürnberger Paulus Kuhn oder Köhn identisch ist, was bei der Gleichgültigkeit jener Zeit gegen eine gleichmäßige Namenschreibweise den übrigen Umständen nach möglich wäre, mag vielleicht noch einmal aufgeklärt werden.

Die bedeutendsten Gitterwerke der Folgezeit entstanden aber zumeist in den östlicher gelegenen Landesteilen; Salzburg, Steiermark, Kärnthen, Ober- und Niederösterreich, Mähren und Böhmen sind in schwankendem Grade an der Weiterentwicklung beteiligt.

Ein ausgezeichnetes Gitter aus der Zeit um 1589, in der für seine

Zeit typischen Formgestaltung mit Durchzügen und Flechtungen und allerlei Laub- und Blumenwerk, umgibt das Grabmal des Zacharias von Neuhaus und seiner Gemahlin in der Allerheiligenkapelle zu *Teltsch* in Mähren.

Mancherlei sonst in dieser Zeit nicht vorkommende Motive finden sich besonders in den umrahmenden Streifen der Gittertür des in den



Fig. 99. Gittertür in Seckau, um 1590. S. 132.

Jahren 1587 bis 1592 errichteten Mausoleums des Herzogs Karl II. in *Seckau* (Steiermark) (Fig. 99, S. 132). Der Hofschlosser Lukas Seen war der Verfertiger, sonstiges ist darüber nicht bekannt. Das wohl sicher mit dem Mausoleum zugleich ausgeführte Gitter erinnert in Einzelheiten an etwa hundert Jahre jüngere französische und auch an gleichzeitige italienische Arbeiten; vermutlich geht der Entwurf auf einen der Architekten des Mausoleums, den Italiener Theodorus Cypsius zurück.

Ein angeblich 1599 entstandenes Gitter, das in seiner Rankenbekrönung

dieses Datum zu bestätigen scheint, umgibt den erst im Jahre 1667 aufgestellten Doppelaltar in *St. Wolfgang* (Oberösterreich).

Eine Reihe schönster Gitterarbeiten, deren Entstehungszeit in das



Fig. 100. Brunnenlaube auf Schloß Neuhaus. S. 135.

letzte Viertel des 16. Jahrhunderts fällt, befinden sich auf *Schloß Neuhaus* an der böhmisch-mährischen Grenze, das in den Jahren 1554 bis 1580 erbaut wurde. Vor den Fenstern, als Brüstungen auf den Verbindungsgalerien, zwischen den Säulen des Hofes sind sie angebracht. Der höchste Reichtum ist wohl entfaltet bei der auf dem Rande des

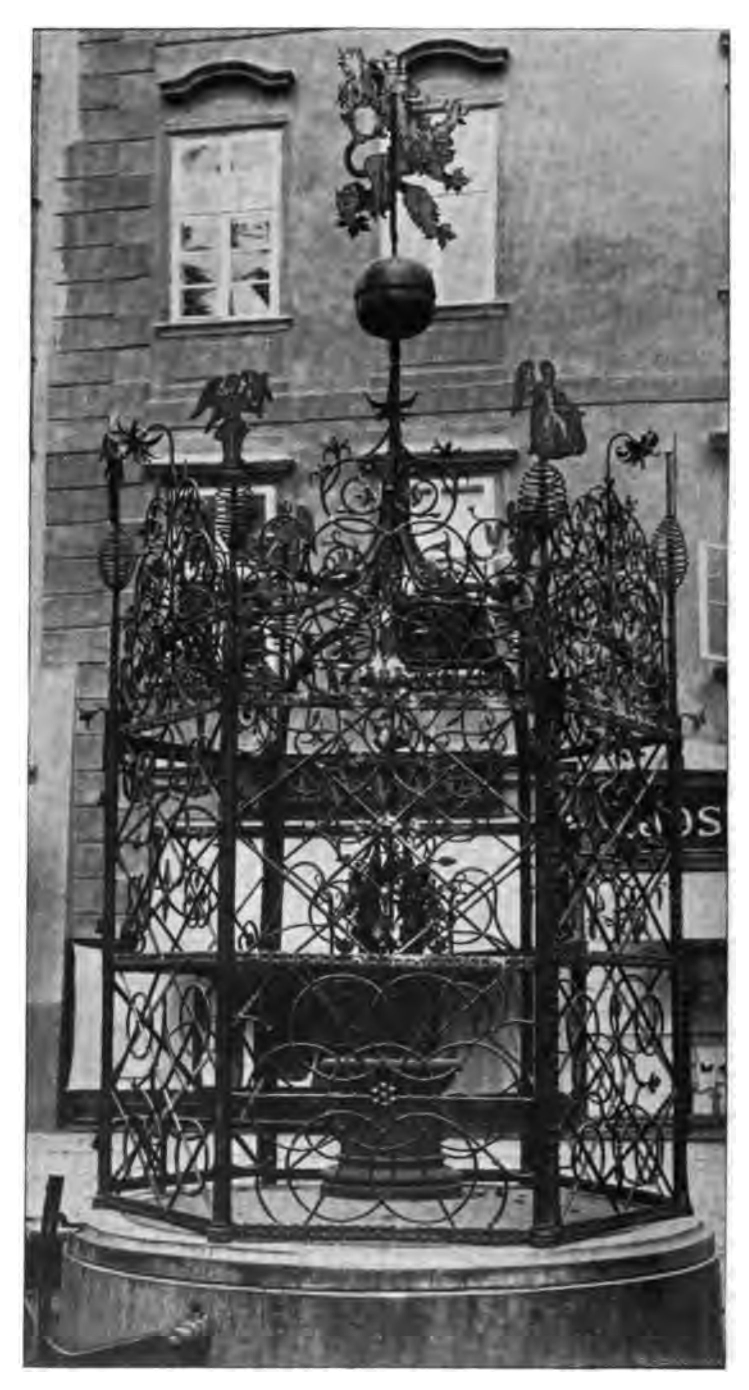


Fig. 101. Brunnenlaube in Prag. S. 135.

Schloßbrunnens im Jahre 1596 errichteten Eisenlaube. Man hat auf die Uebereinstimmung dieses Werkes mit dem Grabgitter in *Teltsch* hingewiesen. Fast alle Schmuckmotive stimmen in der Tat überein, und möglich ist, daß auch jenes Gitter in *Neuhaus* ausgeführt wurde.

Die aus Eisen geschmiedeten Brunnenlauben, die im westlichen und nördlichen Deutschland gänzlich fehlen, gehören in den österreichischen Landen noch in zahlreichen anderen Orten zu den Glanzleistungen der Gitterschmiedekunst. Die Mehrzahl gehört dem 16. Jahrhundert an, leider ist nur in seltenen Fällen über die Entstehungszeit und die Meister genaueres bekannt.

Zum Teil gleichen sie in der Art des Aufbaues den früher besprochenen französischen und niederländischen Hauben, oft begnügt man sich aber nicht damit, ein zierlich geflochtenes Rankendach auf die mehr oder minder verzierten Stützen zu setzen, auch die Zwischenräume zwischen diesen wurden mit reichstem Gitterwerk gefüllt; ein Beispiel der letzten Art ist auch der Brunnen auf *Schloß Neuhaus* (Fig. 100, S. 133).

Neben diesen laubenartigen Ueberdachungen kommt auch in Oesterreich die im übrigen Deutschland übliche, oben nicht verbundene Umgitterung vor.

Eine verhältnismäßig noch einfache Laube überspannt das ehemals offene Becken eines Brunnens am Kleinen Ring in *Prag* (Fig. 101, S. 134). Er soll im Jahre 1560 gefertigt sein und bis auf Zutaten, die anscheinend im 17. Jahrhundert, vielleicht an Stelle stark verletzter Teile hinzukamen, wird diese Angabe zutreffend sein.

Noch einfacher ist eine dreiseitig aufgebaute Haube vom Jahre 1564 aus *Neunkirchen* (Niederösterreich), die jetzt einen Brunnen auf *Schloß Stixenstein* ziert.

Ein köstliches Werk ist die die Jahreszahl 1570 tragende Brunnenlaube auf *Schloß Grafenegg* (Niederösterreich), die ehemals einen Brunnenrand im Hofe des alten Landhauses in *Wien* zierte (Fig. 102, S. 136).

Von Brunnenlauben, über deren Entstehungszeit nichts näheres bekannt ist, die aber ihren Formen nach zu urteilen im 16. Jahrhundert entstanden sein dürften, sind zu nennen die im ehemaligen Konventgarten in *Saar* (Mähren) erhaltene, eine andere in *Riegersburg* (Steiermark), weitere auf *Schloß Seebenstein* (Niederösterreich) und im Stifte St. Florian (Oberösterreich). Im 17. Jahrhundert sind die Brunnenlauben im Hofe der sogen. Stallburg in *Wien* (1675), im *Stifte Vorau* (Steiermark), in *Loretto* (Kärnthen) und eines der schönsten Werke dieser Art auf dem Hauptplatze in *Bruck a. d. Mur* (Steiermark) gefertigt.

Von der köstlichen Brunnenlaube in *Bruck* (Fig. 103, S. 137) ist bekannt, daß sie im Jahre 1626 ausgeführt wurde, und auf den Namen des



Fig. 102. Brunnenlaube auf Schloß Grafenegg vom Jahre 1570. S. 135.

Meisters darf man vielleicht aus der launigen Inschrift schließen, deren eine Strophe lautet:



Fig. 103. Brunnenlaube in Bruck a. d. Mur vom Jahre 1626. S. 135.

„Ich Hans Prasser
Trink lieber Wein als Wasser.
Tränk ich das Wasser so gern als Wein,
So könnt ich ein reicher Prasser sein.“

Allem Anscheine nach wurde aber im Jahre 1626 nicht auch das Gitterwerk geschmiedet, das die die Haube tragenden Ständer bis zur



Fig. 104. Gitter vom Kalvarienberg bei Graz. S. 139.

halben Höhe verbindet, dieses dürfte erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hinzugefügt sein.

In ähnlicher Reihenfolge wie in Bayern und im Rheingebiete vollziehen sich auch im 17. Jahrhundert die Formwandlungen in den österreichischen

Landen, und nach den für die westlicheren Gegenden zusammengestellten Merkmalen darf man im allgemeinen auch die österreichischen Gitter zeitlich ordnen, doch eine Reihe ihrer Entstehung nach festlegbarer hervorragenderer Arbeiten dieses Jahrhunderts muß im Interesse der örtlichen Entwicklung noch angeführt werden.

Bei *Graz* (Steiermark) wurde im Jahre 1606 ein Kalvarienberg angelegt, dessen Stationen mit ausgezeichneten geschmiedeten Gittern, mutmaßlich aus derselben Zeit, verschlossen sind (Fig. 104, S. 138). In Graz



Fig. 105. Gitter vom Jahre 1687 in Salzburg, Floriansbrunnen. S. 140.

wird in einem Rechnungsbeleg vom Jahre 1600 ein Hofschlosser Wilhelm Rueprecht genannt, möglich, daß er mit jenen Arbeiten in Beziehung zu bringen ist. Die Gitter lassen die für das 17. Jahrhundert typischen Neuerungen deutlich erkennen.

Die Rankenanfänge und -endigungen, die geraden Verbindungen zwischen zwei im Gegensinne gerollten Windungen, die an zahlreichen Stellen der Ranken und Stäbe vorgenommenen, mit eingehauenem Muster versehenen Verbreiterungen mit ihren spiralig gerollten schmalen Blättern, die Rücklaufmotive u. a. m. sind ähnlich bei Gittern des 16. Jahrhunderts nicht zu finden.

Wenn diese Gitter aber wirklich, wie angenommen werden darf, noch dem Beginne des 17. Jahrhunderts angehören, dann muß ihr Verfertiger besonders fortschrittlich gesinnt gewesen sein.

Die meisten sicher datierbaren Gitter der folgenden Jahrzehnte sind nicht in gleichem Maße als neuartig zu bezeichnen, fast durchgehends läßt aber doch die Art der Rankenverbindung allein schon die Entstehungszeit zutreffend festsetzen. Angeführt seien die schönen Fenstergitter des in den Jahren 1621 bis 1630 erbauten Waldsteinpalastes in *Prag* und an dem im Jahre 1644 vollendeten Zeughause in *Graz*, dann das große Gitter vom Jahre 1662 in der Benediktinerkirche in *Lambach* (Oberösterreich).

Noch im Jahre 1687 entstand in *Salzburg* ein nicht unbedeutendes Gitter, das auch bei sorgsamer Prüfung kaum wesentliche Abweichungen vom Gittertypus des 16. Jahrhunderts finden läßt; es erhielt auf dem Becken des Floriansbrunnens seinen Platz (Fig. 105, S. 139).

Die strahlig komponierten oder aus gleichmäßig gereihten Motiven gebildeten Muster der Gitterfelder deuten noch am ehesten auf ihre Entstehungszeit hin. Die Bekrönung zeigt etwas ungelenk geführte Ranken mit silhouettenartig ausgeschnittenen Figuren, kleinen Blättern, Rosetten und in der Regel einer einfachen Spindelblume in der Mitte; in große vorgebogene Spindelblumen wachsen die acht Eckständer aus.

Der Verfertiger dieses Gitters war Wolf Guggenberger; er erhielt den Auftrag, trotzdem der Salzburger Stadtschlosser Wolf Hapacher sein Anrecht auf die Ausführung nachdrücklich geltend zu machen versucht hatte. Das Gitter fand in Entwurf und Ausführung den vollen Beifall der bei seiner Ausstellung auf dem Rathause versammelten Ratsherrn, man bewilligte dem Meister sogar anstatt des ausbedungenen Lohnes von 10 Pfennigen für das Pfund deren 12. Im ganzen wurden für das Gitter 49 Gulden und 24 Pfennige bezahlt, dazu ein Gulden für den Gesellen. Selbst damals würde kaum jemand für den Lohn etwas besseres haben leisten können, unter die künstlerisch wertvollsten Gitter jener Zeit ist es ja zweifellos nicht zu rechnen. Ueber die Bemalung des Gitters ist bekannt, daß die Stäbe grün gestrichen und die Rosetten, Bunde und Engelsköpfe vergoldet wurden; die größeren Figuren erhielten ihre Innenzeichnung in den natürlichen Farben.

Für die Entwicklung der österreichischen Schmiedekunst weit bedeutsamer ist ein um elf Jahre älteres Gitter in der Vorhalle der Servitenkirche in *Wien* (Fig. 106, S. 141). Die mit der Jahreszahl 1676 darauf eingehauenen Buchstaben M. A. B. S. dürften zu lesen sein als: Meister A..... B....., Schlosser; wer dieser Meister war, ist leider bisher nicht bekannt.

Die allein in Betracht kommende Bekrönung erinnert in ihren sehr zarten Ranken, die bis zu sechs Spiralwindungen aufweisen, in der höchst

phantastischen Ausgestaltung der Verbreiterungen und in der überaus feinen plastischen Durchziselierung aller Teile am meisten an das Wettinger Gitter (s. S. 116).

Eine diesem Wiener Gitter gleichwertige Schönheit der Linienführung und Formverteilung wird kaum wieder erreicht, der Eindruck der meisten Gitter, die man ihrer Gestaltung nach annähernd in dieselbe Zeit setzen darf, ist weniger leicht. Gute verwandte Beispiele finden sich z. B. im *Stifte Schläge* (Oberösterreich), in der Salvatorkirche (Fig. 107, S. 142)



Fig. 106. Gitteroberteil vom Jahre 1676 in Wien, Servitenkirche. S. 140.

und in der Georgskirche in *Prag* und mit der Jahreszahl 1685 auf dem Heiligen Berge von *Přibram* im Kreise Prag.

Im Mittelfelde mit Ranken ähnlicher Art ausgestattet ist ein im übrigen perspektivisch komponiertes Gitter (aus *Eisgrub*), das jetzt als Friedhofstor in *Kostl* (Mähren) dient. Man darf annehmen, daß dieses Tor nicht völlig unabhängig von den Schweizer perspektivischen Gittern entstanden ist; seine Entstehungszeit wird um 1670 anzusetzen sein.

Die letzte Entwicklungsstufe der Gitterformen im 17. Jahrhundert wird auch in den österreichischen Landen dadurch gekennzeichnet, daß die Ranken mit allen ihren Abzweigungen wieder einen durchaus pflanz-

lichen Charakter annehmen. In leichtester Andeutung ist diese mehr äußerliche Neuerung schon bei dem Gitter der Servitenkirche zu erkennen. Bald wurden alle die bis dahin dünnen, schlicht erscheinenden Seitenspiralen knorpelig verdickt und blattartig modelliert, dann wurden diese Verdickungen auch im Umriß zackiger und lappiger und schließlich bildete



Fig. 107. Gitter in Prag, Salvatorkirche. S. 141.

das in der Kunst jener Zeit allgemein wieder aufgenommene Akanthusblatt auch das Hauptfüllmotiv in den Gitterranken.

In ganz Deutschland entstanden in der Zeit um 1700 Akanthusrankengitter. Eines der frühesten Beispiele des entwickelteren Typus mit kräftigen, bauchig aufgetriebenen Blättern dürfte aber das Gittertor des in den Jahren 1680 bis 1688 erbauten *Schlosses Troja* bei Prag sein.

Selten sind in Gitterwerken aus dem Ende des 17. Jahrhunderts die neben den Akanthusranken in der Dekorationskunst damals beliebten

großblütigen Pflanzen verwendet. In reichster Weise zu großen Blütenbüscheln und Kränzen vereinigt, finden sich diese Motive in der Bekrönung des großen Gitters, das das Langhaus und die Vorhalle der Kirche des *Stiftes St. Florian* (Oberösterreich) trennt (Fig. 108, S. 143). Der Meister



Fig. 108. Gitter im Stifte St. Florian, um 1698. S. 143.

dieses bedeutenden Werkes war Hanns Meßner in *Passau*. Im Jahre 1698 erhielt er eine Abschlagszahlung darauf, im ganzen wurde ihm die Summe von 2700 Gulden dafür bezahlt und außerdem 80 Gulden Lieferkosten.

Zahlreiche, teils glänzende Beispiele der Gitterschmiedekunst sind seit der Mitte des 16. und im 17. Jahrhundert auch in Schlesien und

Sachsen gefertigt. Wesentliche Abweichungen von den gekennzeichneten Formwandlungen in den verschiedenen Zeitabschnitten sind nicht wahrnehmbar, wie an einer Anzahl der wichtigsten datierbaren Werke zu zeigen versucht werden soll.

Gitter von besonders imponierender Größe oder anderen seltenen Vorzügen gibt es in Schlesien aus dem 16. und 17. Jahrhundert nicht. Zu den bedeutendsten Leistungen gehören eine Brunnenhaube, etliche Taufsteingitter und einige Kapellengitter. Aber auch an vielen noch kleineren Arbeiten muß die stetig neue Komposition und Ausgestaltung des fast allein verwendeten Rankenmotivs bewundert werden.

Die ältesten Beispiele dieses Typus dürften die jetzt im Museum Schlesischer Altertümer verwahrten Oberlicht- und Fenstergitter vom alten Leinwandhaus (jetzt Stadthaus) in *Breslau* sein, man nimmt an, daß sie um das Jahr 1540 entstanden.

Aus dem Jahre 1564 ist eine Gitterfüllung in der Elisabethkirche in *Breslau* erhalten. Die Rankenführung bei diesem Gitter ist für seine Entstehungszeit ungewöhnlich, insofern als die äußeren Spiralen nicht aus der größten Windung der Innenspiralen herauswachsen, sondern erst aus der zweiten Windung.

Eines der schönsten schlesischen Gitterwerke umgibt, auf einem Steinsockel aufgestellt, in acht Feldern den Taufstein der Maria-Magdalenenkirche in *Breslau*. Es wurde, wie die Inschrift bekundet, im Jahre 1576 von Simon Laubener und seinem Gesellen Salomon Schmidt gefertigt. Die Eckständer zeigen eine ähnliche Ausbildung wie diejenigen am Schönen Brunnen in Nürnberg (vom Jahre 1586). Die Felder sind mit reichstem Rankengeschlinge und kunstvoll geflochtenem Knotenwerk in vier je einmal wiederholten Mustern gefüllt. Rankenwindungen bilden auch die Bekrönung jedes Feldes. Auf der Mitte jeder Bekrönung ist abwechselnd der böhmische Löwe und der Reichsadler als Silhouette ausgeschnitten angebracht.

Sehr verwandt in den Formen ist ein Gitter, das in der katholischen Kirche in *Schweidnitz* demselben Zwecke dient. Die Bezeichnung am Schlosse besagt, daß ein Meister Andriß im Jahre 1591 der Verfertiger war. Aus den erhaltenen Rechnungsbelegen ergibt sich, daß er in vier Raten $42\frac{1}{2}$ Taler, 45 Mark, $13\frac{1}{2}$ Mark und 28 Mark und 4 W.-Groschen dafür erhielt.

Ein den Breslauer Werken ebenbürtiges Gitter wurde im Jahre 1608 in *Hagenau i. Schl.* für das Grabmal der Herzogin Anna von Württemberg gefertigt.

In der katholischen Pfarrkirche in *Neiße* hat sich ein im selben Jahre laut Bezeichnung vom Meister N. K. hergestelltes Kapellengitter erhalten.

Durchaus dem Formkreise der angeführten Beispiele gehört auch das

stattliche Gitter vom Jahre 1617 an, das den in einer Ecke aufgestellten Taufkessel der Peter- und Paulskirche in *Görlitz* vom Kirchenraume abschließt.

Bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts blieben überhaupt in Schlesien fast ausnahmslos in den Gittern die Formen und die Art der Komposition beibehalten, die seit der Mitte des vorhergehenden Jahrhunderts bekannt waren. Als Beispiel dafür angeführt seien das laut Inschrift im Jahre 1627 gefertigte Taufsteingitter in der Pfarrkirche zu *Neiße* und die Gittertür vom Jahre 1652 an der Kanzel der Elisabethkirche in *Breslau.*

Einige, wenn auch nicht sehr umfangreiche, doch vortreffliche Gitterarbeiten in der Maria-Magdalenenkirche in *Breslau* zeigen entschiedene Neuerungen. Meister Georg Rolcke fertigte im Jahre 1661 das Geländer und die Tür für eine Treppe im nördlichen Seitenschiff. Die Felder, besonders des Geländers, sind mit rein abstrakten Linienzügen gemustert, nichts erinnert daran an pflanzliche Bildungen. Die zierlichen Spiralen mit ihren Verzweigungen endigen ohne Blätter oder Blüten, statt dessen sind wieder einzelne Stellen der Windungen flach verbreitert, grotesk ausgebildet und mit eingehauenen Linien gemustert. Auch die aus einer Rundung in scharfem Knick zurückgebogenen Motive lassen erkennen, daß der Meister die Werke anderer deutscher Landschaften studiert hatte.

In anderen *Breslauer* Kirchen finden sich Gitter derselben Art, die vermutlich auch annähernd gleichzeitig mit denen Rolckes, möglicherweise ebenfalls von ihm gefertigt wurden. Insbesondere zu nennen ist das Chorgitter in der Vinzenzkirche.

Diesen Arbeiten verwandt ist auch die Glanzleistung der schlesischen Schmiedekunst, die Brunnenhaube in *Neiße.* Auf dem mittleren Eisenreif findet sich die Inschrift „Ao 1686 aus Belieben eines löblichen Magistrates machte mich Wilhelm Helleweg Zeugwarter“. Der wohl in seiner Eigenschaft als Büchsenmacher zur Aufsicht über das Zeughaus angestellte Meister Helleweg war also der treffliche Künstler.

Bei den vorher genannten Gittern waren die Ranken noch aus überwiegend schlichten Rundstäben gebogen, bei der Brunnenlaube ist eine Wandlung durchgeführt, die, wie auch früher besprochene Beispiele ersehen lassen, fast überall in Deutschland damals hervortrat, die Rankenstäbe sind nämlich auf der Vorder- und Rückseite flach gehämmert und vorn überall mit eingehauenen Linien gemustert. (Abb. in Fritsch, Deutsche Renaiss.).

Von trefflichen schlesischen Akanthusrankengittern aus dem Ende des 17. Jahrhunderts seien genannt die Chorgitter der Klosterkirche in *Leubus* und der Kirche in *Wartha* und das Taufsteingitter der Kath. Pfarrkirche in *Glatz.* Gleichzeitig entstanden auch in Schlesien Gitter, bei denen ähnlich dem früher angeführten Gitter im Stifte St. Florian

die Ranken in Verbindung mit großen dünnen Akanthusblättern noch durch naturähnlich gestaltete Kränze, Festons u. dergl. bereichert wurden.



Fig. 109. Gitter in Freiberg i. S. am Grabmale des Kurfürsten Moritz, 1595 aufgestellt. S. 147.

Als die bedeutendsten Arbeiten dieser Art sind im und am Jesuitenkollegium in Liegnitz das große Abschlußgitter vor der Haupttreppe und die Fenster- und Oberlichtgitter zu nennen.

Das älteste erhaltene größere Gitterwerk in Sachsen umgibt das Grabmal des Kurfürsten Johann Friedrich I. und der Sibylla in der Stadtkirche in *Weimar*. Es trägt die Meisterbezeichnung H. L. 1555, der Uhrmacher und Kleinschmied Hans Lampe in *Jena* war der Verfertiger. Die zwölf auf den vier Seiten zu je dreien angeordneten Felder zeigen ein gleiches Muster, das gebildet ist aus dem Umriß einer sechsblättrigen Rosette mit Diagonalstäben. Als Stabendigungen innerhalb der Rosette und in vier ihrer Außenzwickel sind Blütenmotive angebracht, die an die einfachste Form der Spindelblumen erinnern; Ranken kommen in dem ganzen Gitterwerk noch nicht vor.

Für die deutsche Gitterschmiedekunst des 16. Jahrhunderts typische Arbeiten sind in Sachsen erst aus dem Ende des Jahrhunderts erhalten.

Das umfangreichste und immerhin den besten Beispielen seiner Art beizurechnende Gitter befindet sich am Grabmale des Kurfürsten Moritz im Dome zu *Freiberg* (Fig. 109, S. 146). Die Dresdener Meister Hans Weber und Hans Klencke haben es ausgeführt; im Jahre 1595 konnte es aufgestellt werden.

Das aus zahlreichen großen aneinander gereihten Feldern gebildete Gitterwerk zeigt besondere Abweichungen von dem Rundstabrankentypus der Zeit um 1600 nicht; die Art der Linienführung und Einzelmotive ist im ganzen die damals überall in Deutschland herrschende. Daß der Meister ängstlich bemüht gewesen ist, kein Feld einem anderen gleich zu gestalten, legt Zeugnis ab für den liebevollen Ernst, mit dem er sich der ehrenvollen Aufgabe widmete.

Als das edelste Werk der sächsischen Gitterschmiedekunst muß die zur Grabkapelle der Familie v. Bünau führende Tür in der Kirche in *Lauenstein* angesehen werden (Fig. 110, S. 148).

Ueber den Meister dieses schönen Werkes ist leider nichts bekannt, man weiß nur, daß es im Jahre 1611 vollendet war. Die Komposition dieses Gitters ist in der Beschränkung auf Ranken meisterlich gelungen, von einer frischen Lebendigkeit, ein Vorzug, der nicht allen Feldern am Gitter des Moritzgrabmales nachzurühmen ist. Auch Form und Verteilung der besonders zahlreich vorkommenden Blätter und Blüten zeugen von feinstem Empfinden. Auch von diesem Gitter kann man sagen, daß es im einzelnen nicht viel neues für seine Zeit bietet, und doch erkennt man eine Meisterhand daran von ganz eigenartiger Gestaltungskraft, nirgendwo ist sonst in Deutschland etwas geschaffen worden, das man mit diesem schönen Gitter verwechseln könnte.

Einige für die Geschichte der sächsischen Schmiedekunst nicht un-



Fig. 110. Gittertür in Lauenstein i. S., Bünaukapelle, 1611 vollendet. S. 147.

wichtige Gitter aus dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts sind ebenfalls in *Freiberg* erhalten. Darunter wurde nachweislich eine Gittertür,

die den kleinen, hinter der durch ihre Skulpturen hochberühmten Goldenen Pforte gelegenen Friedhof gegen die Straße verschließt, von „Abr. El. Mehner Hufschmit 1672“ gefertigt (Fig. 111, S. 149). Auch dieser Meister hielt an fast schon veralteten Formen fest, nur durch Einzelheiten



Fig. 111. Gittertür in Freiberg i. S., 1672 hergestellt. S. 149.

läßt sich das Gitter von solchen unterscheiden, die um hundert Jahre früher entstanden. Aehnlich verhält es sich mit dem großen, künstlerisch aber nicht sehr hochstehenden Umfassungsgitter der Boseschen Grabkapelle in der Marienkirche in *Zwickau*, das vom Meister Daniel Vogel im Jahre 1678 ausgeführt wurde.

Die aus leichten, mit grotesken Gebilden ausgestatteten und miteinander verschweißten Spiralranken gebildeten Gitter, die in anderen deutschen Landen am Ende des 17. Jahrhunderts zahlreich entstanden, scheinen in Sachsen kaum gefertigt zu sein, ziemlich früh dürfte aber das dünne Akanthuslaubwerk in den Gittern verwendet sein.

Auf dem alten Johanneskirchhofe in *Leipzig* ist in eine Bogenöffnung, die aus dem Jahre 1680 stammt, ein (in seinem Unterteile später ergänztes) Gitter eingepaßt, dessen große Spiralwindungen mit breitem Akanthuslaub umwachsen sind.

Wesentlich bescheidener tritt das Akanthusmotiv in einem Oberlicht der Rückseite des Palais im Großen Garten zu *Dresden* auf. Nach der Entstehungszeit des Schlosses in den Jahren 1679—1680 darf auch das Gitter datiert werden.

Spärlicher verteilt als in den bisher betrachteten deutschen Ländern finden sich hervorragende Schmiedeisengitter aus dem 16. und 17. Jahrhundert in Nord- und Nordostdeutschland. Von nicht geringer Bedeutung waren für die Entwicklung der Gitterschmiedekunst am Rheine und in Süddeutschland die in unmittelbarem Auftrage der Kirchen gefertigten Arbeiten, vor allem also die großen Chorgitter und die Kapellengitter. Im protestantischen Norden war ein Bedürfnis in den Kirchen für solche Eisenschranken höchst selten vorhanden.

Von besonderem Interesse ist es aber, daß eines der großartigsten Gitterwerke des deutschen Nordens, vermutlich in den letzten Jahren der katholischen Herrschaft, im Dome zu *Schleswig* als Schranke zwischen dem hohen Chore und dem Pfarrchore Aufstellung fand. Ueber den Meister und das Entstehungsjahr dieses eigenartig schönen Werkes ist nichts bekannt, doch sein Formcharakter und die berechtigte Annahme, daß es sich noch um eine Arbeit aus der katholischen Zeit des Schleswiger Domes handelt, gestatten seine Ausführung um das Jahr 1530 anzusetzen.

Das Gitter ist aus senkrecht und wagrecht sich kreuzenden Vierkantstäben gefügt und die quadratischen Felder sind mit Maßwerk gefüllt, das in jedem Felde aus zwei Fischblasenmotiven gebildet ist. In der oberen Felderreihe, von halber Breite der übrigen, sind delphinartige Wesen angeordnet, die den Einfluß italischer Formen unzweideutig erkennen lassen. Die Stabkreuzungen sind auf einer Seite mit Blattrosetten besetzt. Die Bekrönung des Gitters bilden nach oben offene Bögen mit krausen zackigen Blattbüscheln, die auf den Spitzen abwechselnd um gewundene Spindeln — wie sie im 16. und 17. Jahrhundert in ähnlicher Form so zahlreich verwendet wurden — angeordnet sind.

Das nachweisbar älteste norddeutsche Rankengitter hat sich auf dem Flure des Rathauses zu *Lüneburg* erhalten (Fig. 112, S. 151). Dieses überaus schöne Werk trägt die Jahreszahl 1576 und den Namen Hans

Ruge; man nimmt an, daß Ruge der Verfertiger war. In dem Lüneburger Kämmereibuch findet sich in den Jahren 1560 und 1580 ein Schmied Hans Rughese angeführt, der wahrscheinlich mit jenem Hans Ruge identisch ist (nach einer mir von Herrn Dr. W. Behncke gewordenen Mitteilung).



Fig. 112. Gitter in Lüneburg vom Jahre 1576. S. 150.

Große, kaum verzweigte und fast blattlose Ranken von vier bis fünf konzentrischen Spiralwindungen, die, zu je zweien durch Bunde vereinigt, aber seltsamerweise nicht auseinander hervorwachsend, fünf Felder des Gitters füllen, verleihen ihm ein sehr eigenartiges Gepräge. In einigen Feldern sind nur Ranken kleinerer Form verbunden, in anderen mit einer

großen Spirale etliche kleine. Die Windungen tragen in der Mitte je eine Spindelblume, nur die kleinsten eine Rosette. Freie Ranken mit Blumen verschiedener Form und mit grotesken Masken sind zwischen oben hervorragenden Stäben angeordnet, die in große, vorgebogene Spindelblumen auswachsen.

Ueber der Mitte des als Tür zu öffnenden Gitterteiles ist aus einer quadratischen Blechtafel ein reiches Wappen ausgehauen, das oben auch die Jahreszahl enthält. Unter dem Wappen steht zwischen durchbrochenen Ornamentstreifen im ausgeschnittenen Grunde groß der vorher angegebene Name.

Ein vortreffliches Gitter der Zeit um 1578 befindet sich in der Martinskirche zu *Stadthagen* (Schaumburg-Lippe) vor dem Epitaph des Grafen Otto IV. Die Einzelmotive sind die in jener Zeit üblichen, von Erfindungsreichtum und feinem Empfinden des unbekannten Meisters zeugt aber die Komposition.

In *Braunschweig* ist neben anderen vielleicht noch im 16. Jahrhundert hergestellten Gittern eine gute Rankengittertür vom Jahre 1594 im Kreuzgange der Kirche Hinterbrüdern anzuführen.

Bemerkenswerte Gitterfüllungen, die wahrscheinlich im Jahre 1589 ausgeführt wurden, sind am Taufkesselumbau in der Nikolaikirche in *Rostock i. M.* angebracht.

Ein Prachtwerk ist das Gitter, das vor dem Grabmal des im Jahre 1571 gestorbenen Grafen Joachim Sparr in der Marienkirche in *Berlin* aufgerichtet wurde; seinem Formcharakter nach möchte man aber annehmen, daß es erst etwa um das Jahr 1600 entstand. Bedeutsam ist dieses Gitter besonders durch seine überaus stattliche Bekrönung, deren hoch das Rankenwerk überragende Stäbe in übereinander oder kreuzartig angeordneten Spindelblumen endigen, und zum Teil noch Figürchen tragen.

Die Jahreszahl 1587 trägt ein tüchtiges, oben im Halbkreis abgeschlossenes Eisengitter vor der Dombrowskikapelle in der katholischen Pfarrkirche in *Rheden* (Westpreußen). Das Gitter ist in zwanzig Felder geteilt, deren Rankenmuster in der Regel doppelt vorkommen. Die vier mittleren Felder unten bilden die Tür, die Felder darüber enthalten die Familienwappen der Stifter und die Jahreszahl.

Einige kleinere, aber höchst geschmackvolle Gittertüren, die noch in dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gefertigt wurden, schließen die Taufkapelle und die Kanzeltreppe im Dome zu *Königsberg* ab.

Die Kanzeltür wurde im Jahre 1589 gestiftet und vielleicht noch in demselben Jahre ausgeführt, für die Tür der Taufkapelle scheint als Entstehungsjahr 1595 festzustehen. Die Gitter sind so verwandter Art, daß für beide ein Meister angenommen werden darf.

Die oben halbrunde Tür zur Taufkapelle trägt die als Peter Resekirch zu lesenden Anfangsbuchstaben P. R. des Stifters mit dessen Kaufmannsmonogramm. Das Schild mit den Schriftzeichen wird gehalten von zwei vortrefflich in flachem Relief getriebenen männlichen Wesen mit Fischschwänzen, aus denen einfach geführte Ranken hervorwachsen. Gut in Form und Verteilung sind auch die ebenfalls zum Teil plastisch behandelten Mittelfüllungen der Spiralen.

Die rechteckige Kanzeltür ist durch eine reiche Bekrönung besonders ausgezeichnet.

Im 17. Jahrhundert sind in Norddeutschland nur wenige Gitterwerke gefertigt, die auch in der Größe über das gewöhnliche Maß hinausgingen. Zahlreich erhaltene treffliche kleinere Gitterarbeiten geben aber das Bild einer höchst lebendigen Entwicklung, leider ist nur selten die Entstehungszeit der Werke genau anzugeben.

Im westlichen Teile Norddeutschlands sind als Arbeiten des 17. Jahrhunderts anzuführen etliche Fenstergitter am Schloß in *Wernigerode i. H.*, ein Ausschaugitter vor einer großen Maueröffnung und ein Gitter in der Martinskirche in *Halberstadt*, ein Gittertor, das jetzt am „Haus der Väter" in *Hannover* aufgestellt ist und die Türen im Lettner des Domes in *Hildesheim*, der selbst mit der Jahreszahl 1546 bezeichnet ist.

Ein zeitlich sicher festlegbares, vortreffliches Gitterwerk vom Jahre 1675 ist am Taufbecken der Martinskirche in *Braunschweig* erhalten; in der Hauptlinienführung gleicht es im ganzen noch Werken der Zeit um 1600, die Einzelformen würden aber über die Entstehungszeit kaum Zweifel aufkommen lassen.

Die Jahreszahl 1685 findet sich in dem Rankenwerk einer Gittertür des Domes in *Schleswig*. Die Art der Führung und Verzweigung und die Flachheit der fast rein linearen, kaum an irgendwelche Naturgebilde erinnernden Rankenzüge würde auch hier ohne weiteres auf eine Arbeit aus dem Ende des Jahrhunderts schließen lassen.

Daß sich auch als höchst seltene norddeutsche Arbeit wohl des 17. Jahrhunderts im Hofe des *Schlosses Breitenburg* (Kreis Steinburg, Holstein) eine eiserne Brunnenhaube befindet, soll nicht unerwähnt bleiben. Sechs gewundene Stützen tragen in diesem Falle das aus Rundeisenstäben geflochtene Dach.

Bemerkt sei hier, daß etliche ausgezeichnete Eisengitter im Gebiete des jetzigen Königreiches Dänemark ganz unter deutschem Einflusse oder gar von deutschen Meistern ausgeführt wurden.

Ein prachtvolles Werk ist das Gitter im Dome von *Roskilde* an der Grabkapelle Christians IV. (1588—1648), die im Jahre 1617 errichtet wurde (Fig. 113, S. 154). Bezeichnet ist das Gitter auf der unteren Türschiene: „Caspar Fincke bin ich genant — Diser Arbeit bin ich be-

kant". Meister Fincke führte dieses künstlerisch und technisch gleich hervorragende Gitter im Jahre 1619 aus. Noch ein anderes, wohl etwas jüngeres, ebenfalls ungewöhnlich schönes Gitter ist in *Roskilde* erhalten.

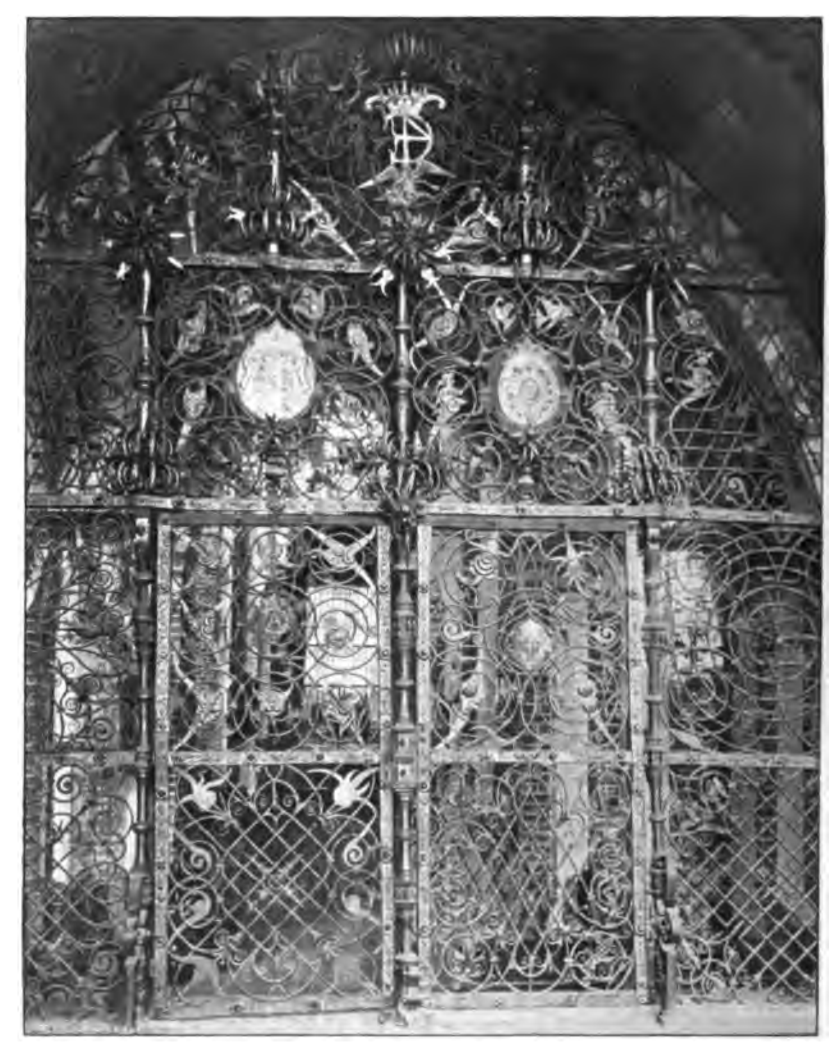


Fig. 113. Gitter in Roskilde vom Jahre 1619. S. 153.

Eine ansehnliche Leistung ist auch ein Gitter vom Jahre 1641 in der Frauenkirche zu *Aalborg*.

Eine Gittertür der St. Petrikapelle in Kopenhagen vom Jahre 1684 ist bezeichnet: HAMÜNNICH FECIT.

In den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, vermutlich im Jahre 1698, entstand eine Gittertür der Kirche von *Tisted*.

Vielleicht die meisten Gitter, besonders aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, haben sich im deutschen Norden in *Danzig* erhalten.

An erster Stelle zu nennen sind in der Marienkirche das vortrefflich komponierte Gitter vor der St. Jakobskapelle und das ebenso eigenartige wie geschmackvolle Gitter vor dem Grabmal des Simon Bahr vom Jahre 1620 (Fig. 114, S. 155).

Das untere Drittel des Gitters vor der Jakobskapelle ist mit Ausnahme der Tür aus doggenartigen Stäben gebildet. Die Hauptfelder sind



Fig. 114. Gitter in Danzig, Marienkirche, um 1620. S. 155.

gefüllt mit Knotenwerk und fast blattlosen Ranken. Flache, bald rundlich, bald grotesk ausgestaltete Gebilde zieren zielfach die Mitten, und spitze hornartige Auswüchse durchdringen strahlig die Spiralwindungen und die übrigen Verzweigungen.

Aehnliche Formen kommen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts besonders im östlichen Deutschland häufiger vor, für *Danzig* sind sie geradezu typisch, wie das Gitter des Brunnenhäuschens und die Oberlichter des im Jahre 1605 vollendeten Zeughauses und die schönen Türen (Fig. 115, S. 156) des um 1630 errichteten Brunnens auf dem Langen Markte erkennen lassen. Bei dem Grabgitter sind nur in der Bekrönung derartige Ranken verwendet, der künstlerisch wertvollere Teil ist bei diesem der aus kräftigen vierkantigen Stäben gebildete untere Hauptteil.

Nur wenige bemerkenswerte Gitter des 17. Jahrhunderts sind in der Mark Brandenburg erhalten.

In *Berlin* ist ein ganz stattliches Gitter in der Nikolaikirche vor dem

Grabmal der v. Kotteritz vom Jahre 1610 aufgestellt. Im Aufbau gleicht es dem Gitter vor der Jakobskapelle in *Danzig*, aber in der Führung und Ausgestaltung der Ranken erreicht es nicht dessen künstlerische Feinheit.

Als Werk der Uebergangzeit zum 18. Jahrhundert sei schließlich eine Anno 1700 bezeichnete Gittertür in *Zinna* erwähnt. Die Felder



Fig. 115. Gitter vom Brunnen auf dem Langen Markte in Danzig, um 1630. S. 155.

dieser Tür sind mit dichtbelaubten, dünnblätterigen Akanthusspiralen gefüllt.

Die Betrachtung hat ergeben, daß das bei weitem wichtigste Zierelement in den deutschen Gittern des 16. und 17. Jahrhunderts die Ranke oder im weiteren Sinne die Spirale ist. Außer den angeführten Gittertypen anderer Art, hätten weitere erwähnt werden können, bei denen

die Felder stoffmusterartig, durch Reihung einfacher Formen gefüllt sind, doch diese Gitter sind für die Entwicklung in Deutschland belanglos.

Nächst den deutschen Gitterarbeiten sind im 16. Jahrhundert bei weitem von größtem Interesse die spanischen. Die zum Teil geradezu kolossalen Eisenschranken der spanischen Kirchen bilden zeitlich und örtlich, technisch und künstlerisch eine Gruppe, der eine andere nicht anzureihen ist. Es sind nicht Schmiedearbeiten im engeren Sinne, nicht der Formung und Verbindung des glühenden Eisens danken sie in erster Linie ihre künstlerische Gestalt. Holz, Bronze und besonders Blech als Bekleidungsstoff und als Material für die in größtem Reichtume verwendeten plastischen Dekorationen wurde beim Aufbau dieser Gitterwerke gleichwertig neben dem massiven Eisen verarbeitet.

Breite, reichst ornamentierte, horizontale Friese im Schema des von Säulen getragenen Gebälkes begrenzen und gliedern die mächtigen, oft in mehreren Reihen übereinander angeordneten, ebenfalls reich verzierten, meist schlank balusterförmigen Stabsysteme, und über das Ganze zieht sich eine prunkvolle Bekrönung. Die Stäbe sind stets aus dem vollen Eisen geschmiedet, aber schon bei den eingeschalteten breiteren kantigen oder runden Ständern umkleidet oft getriebenes Blech einen Holzkern. Aehnlich sind zumeist die Querfriese ausgeführt. Auch vollrunde Zierteile, besonders Figuren, wurden häufig in zwei Hälften aus Blech gehämmert und dann zusammengefügt. Die Motive der schmuckfreudigen italienischen Dekorationskünstler der Zeit um 1500 verbreiteten sich im Anfange des 16. Jahrhunderts schnell in Spanien, schon früh findet man sie auch in den Gittern und äußerlich nicht abweichend von den gleichzeitig in Stein oder Holz ausgeführten Formen. Farben und Gold wurden wohl ausnahmslos verwendet, um die Pracht dieser Werke noch mehr zu steigern.

Die Kunst des Architekten, des Bildhauers und Goldschmiedes erscheint bei diesen Gitterwerken mit dem Können des Schmiedes vereint, und schon die Zeitgenossen bezeichneten die Meister als Bildner und Baukünstler. In vielen Fällen sind die Namen der Meister und die Entstehungszeit der Gitter überliefert.

Aufgestellt waren die Gitter auch im 16. Jahrhundert in den Kirchen vor den Seitenkapellen (Fig. 116, S. 158), um Grabmäler, und besonders als Schranken zwischen Chor und Schiff und als Abschluß der hinter dem Chore liegenden Capilla Mayor.

Die rundliche Formung aller ornamentalen Teile und zumeist auch der Stäbe steht, ähnlich wie in Deutschland, auch bei den spanischen Gittern des 16. Jahrhunderts im entscheidendsten Gegensatz zu den älteren Arbeiten. Für Spanien glaubt man diese Wandlung insbesondere mit einem Meister in Verbindung bringen zu dürfen, der bereits 1482 in Toledo

als Schmied nachweisbar ist, nämlich dem Juan Francés. Von diesem befindet sich im South Kens.-Museum in London ein Gitter aus *Avila* mit der Bezeichnung „obra de maestre Juan Francés (od. Francis?) maestro mayor de las obras de fierro“, das bereits die entwickelten Formen des



Fig. 116. Kapellengitter in Palencia, Kathedrale. S. 157.

sogen. Plateresque-Stiles des 16. Jahrhunderts aufweist. Von demselben Meister wurde gefertigt das Gitter in der Hauptkirche von *Avila*, das ähnlich dem Londoner Beispiele bezeichnete Gitter vor der Capilla Mayor in der Colegiata der Universität Alcala de Henares, vielleicht auch ebendort die schönen Fenstergitter und die mit der Jahreszahl 1525 bezeichnete Kanzel in der Kathedrale von *Avila* (Fig. 117, S. 159). Nur

das **Piedestal** ist bei dieser aus massivem Eisen gefertigt. Der sechsseitige Oberbau besteht aus Holz und ist mit reich getriebenen dünnen Eisenplatten belegt. (Vergl. über diese und andere spanische Arbeiten: Gardner, Ironwork II. Band, Riaño, The industrial arts in Spain,



Fig. 117. Kanzel in Avila vom Jahre 1526. S. 158.

London 1879 und Andrew N. Prentice, Renaissance architecture and ornament in Spain, London 1893.)

Eine Reihe großartigster Werke schuf Meister Francisco de Salamanca. Für die Kathedrale von *Sevilla* führte er in den Jahren 1518

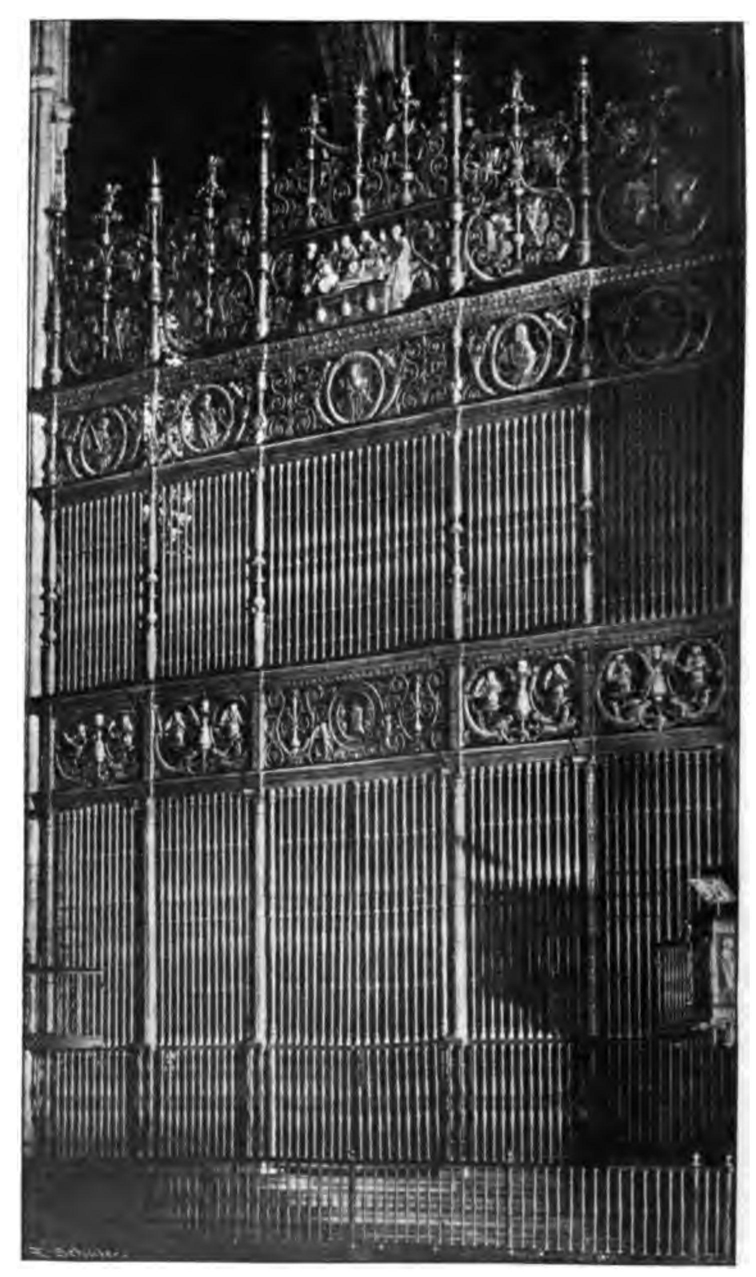


Fig. 118. Gitter in Sevilla, ausgeführt 1518—1533. S. 160.

bis 1533 das Frontgitter der Capilla Mayor mit einer Kanzel an jeder Seite aus (Fig. 118, S. 160), andere Gitter für die Klosterkirche in *Guadalupe* und für die Kathedrale in *Salamanca*; wahrscheinlich arbeitete

er auch für die dortige Universität. In der Cartuja bei *Burgos* umgab er die Grabmäler des Johann und der Isabella von Portugal und des Infanten Don Alonso mit würdigen Eisenschranken.

Die Seitengitter der Capilla Mayor in *Sevilla* fertigte im Jahre 1518 Sancho Munez von *Cuenca*; dieser Meister schuf für dieselbe Kathedrale im Jahre 1519 das Chorgitter.

Zu den schönsten Beispielen gehört das reiche Gitter vor der Capilla reale in der Kathedrale von *Granada* (Fig. 119, S. 162). Eine Inschrift daran besagt: „Maestro Bartolome me fec.", es entstand in den Zwanzigerjahren des 16. Jahrhunderts. Die in köstlicher Feinheit getriebenen Figuren und Ornamente sind bei der kolossalen Größe besonders zu allen Zeiten bewundert. Auf reiche Farbigkeit verzichtete man auch hier nicht; die Ornamente waren vergoldet, die Figuren bunt bemalt. Bekannt ist, daß Meister Bartolome auch in *Jaen* und *Sevilla* arbeitete.

Ein paar Riesenschranken begrenzen ferner den Chor und die Capilla Mayor der Kathedrale von *Toledo*. Kleinere Gitter schließen dort die Heiligegeistkapelle und die Taufkapelle ab.

Das Gitter der Capilla Mayor ist ein Werk des Meisters Francisco Villalpando aus *Valladolid* (oder *Palencia?*), es wurde im Jahre 1548 vollendet. Die Hauptstützen daran sind in Bronze gegossen und vielleicht eine Arbeit des Fernando Bravo, der als Mitarbeiter am Gitter bekannt ist. Die anderen genannten Gitter in *Toledo* wurden von Domingo Cespedes von Toledo ausgeführt; ebenfalls im Jahre 1548 war das Chorgitter fertiggestellt, das Gitter der Heiligengeistkapelle wurde bereits im Jahre 1529 vollendet.

Als einer der vorzüglichsten Gitterschmiede in Spanien muß weiter Cristoval de Andino genannt werden. Nicht durch Größe, aber durch einfachste, schönste Komposition und Formgebung ausgezeichnet ist sein Gitter vor der Capilla del Condestabile in der Kathedrale von *Burgos*. Es ist bezeichnet „Ab Andino. A. D. MDXXIII". Ein zweites Gitter von seiner Hand findet sich dort vor der Capilla de la Presentacion.

Im Jahre 1520 führte der Künstler das Gitter vor der Capilla Mayor in der Kathedrale von *Palencia* aus und im Jahre 1530 erhielt er Bezahlung für das Gitter der Capilla de San Pedro in derselben Kathedrale.

Als Arbeit Andinos hat man auch das überaus reiche von Diego Sylve bezeichnete Eisenwerk der Escalera dorada, der goldenen Treppe im nördlichen Querschiff der Kathedrale in Burgos angesehen.

Eine Anzahl schönster Gitter, von verschiedenen Meistern ausgeführt, sind auch in der Kathedrale von *Cuenca* erhalten.

Als Werk des Sancho Munez, dem Künstler des Chorgitters in *Sevilla*, gilt das Gitter hinter dem Hochaltar. Das im Jahre 1517 vollendete Gitter der Capilla Mayor schuf Hernando de Arenas.

Die Aufzählung der bedeutenderen spanischen Gitterwerke des 16. Jahrhunderts ist mit den genannten noch nicht erschöpft, auch zahlreiche



Fig. 119. Gitter in Granada, Kathedrale. S. 161.

Meisternamen, die zum Teil mit bestimmten Werken zu verbinden sind, sind außer den angeführten noch bekannt, hier möge aber der Hinweis auf die schon vorher zitierten Schriften genügen.

Dem gewaltigen Aufschwunge der Schmiedekunst folgte in Spanien schnell ein lange dauernder Tiefstand. Schon im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts entstanden nur noch wenige bedeutende Gitterwerke und aus dem 17. Jahrhundert sind nennenswerte Arbeiten überhaupt nicht bekannt.

Ueber die französische Gitterschmiedekunst des 16. Jahrhunderts ist ein völlig sicheres Urteil nicht zu fällen, erhaltene Werke gibt es kaum und in Schriftquellen ist nur ein mangelhafter Ersatz dafür zu finden. Möglich ist, daß auch etliche Eisenschranken aus dieser Zeit der Revolution zum Opfer gefallen sind, allein alle Anzeichen sprechen dafür, daß die Eisenkünstler des 16. Jahrhunderts fast ausschließlich mit anderen Aufgaben beschäftigt waren, auf die noch zurückzukommen sein wird. Einige Aufschlüsse über die Art der an königlichen Bauten in großer Menge ausgeführten Schlosserarbeiten geben die Rechnungsberichte, die von Delaborde herausgegeben sind. Die zahlreichsten Arbeiten wurden wohl um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von den Schmieden Anthoine Morisseau in *Paris* und Mathurin Bon in *St. Germain-en-Laye* für das dortige Schloß und das Schloß in *Fontainebleau* ausgeführt.

Eine neue langdauernde Blüteperiode waren aber für die französische Gitterschmiedekunst das 17. und 18. Jahrhundert. Und wenn auch die meisten und schönsten Werke dieser Zeit vernichtet sind, so ist uns doch die Mehrzahl zum wenigsten in Abbildungen erhalten geblieben.

Die französische Gitterschmiedekunst des 17. und 18. Jahrhunderts ist auf Grundlage der Abbildungen verlorener Werke und im Zusammenhange mit den für die Werkstätten geschaffenen Stichfolgen in jüngster Zeit ausführlich untersucht worden von A. Brüning (Die Schmiedekunst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, Leipzig, E. A. Seemann, 1902). Eingehend beschäftigt sich mit demselben Gebiete auch Gardner in dem zweiten Bande seines schon erwähnten Werkes „Ironwork" (London 1896). Die Schmiedeisenornamentstiche im allgemeinen behandelt Duplessis in seinem Aufsatze: La serrurerie, in der Revue des arts décoratifs Bd. 7, S. 161 ff. und als Abbildungswerk besonders für französische Gitter des 17. und 18. Jahrhunderts sei angeführt: Daly, Motifs divers de serrurerie, Paris, Ducher & Cie. Zahlreiche wichtige Angaben finden sich in den von Guiffrey herausgegebenen Comptes des bâtiments und in dem Werke von Dussieux: Le Château de Versailles. Diese Arbeiten sind auch vorzugsweise den folgenden Ausführungen zu Grunde gelegt.

Ueberaus schwierig ist es, die Art der französischen Gitter des 17. Jahrhunderts kurz zu charakterisieren. Man kann sagen, daß zur Zeit Ludwigs XIII. einfach und in Anlehnung an pflanzliche Bildungen geführte Linien mit spiraligen Endigungen vorherrschten, während später

die gebrochenen Linien für den Eindruck des Ganzen bestimmend wurden. Um die Mitte des Jahrhunderts wurden die Motive antiker Reliefornamente vorübergehend in den Gittern tonangebend, dann wurde mehr und mehr eine architektonische Art des Aufbaues, eine senkrechte Teilung oder Begrenzung durch pfeilerartige Glieder aufgenommen, und giebelartige Aufbauten über den Gebälkfriesen der Gittertore wurden zur Regel. In den Füllungen fanden sich dabei aus Geraden und Bogen in gebrochener Linienführung gefügte, mit Blättern bereicherte Muster.

Zu den schönsten französischen Schmiedeisengittern dieser Periode sind einige im Louvre in *Paris* erhaltene zu rechnen, darunter wohl als ältestes Werk eine Brüstung im sogenannten Croisée Karls IX., die nach dem verschiedentlich im Gitter groß angebrachten „H“ während der Regierung Heinrichs IV., also um 1600 entstanden sein dürfte.

Diese Brüstung ist in demselben Formkreise ausgestaltet, wie die um einige Jahrzehnte jüngeren, noch weit großartigeren Schmiedeisenarbeiten des Schlosses *Maisons-sur-Seine* bei St. Germain-en-Laye, das in den Jahren 1642—1651 für den Präsidenten des Parlaments René de Longueil von François Mansart erbaut wurde. Die beiden Hauptschmiedewerke dieses Schlosses sind die beiden jetzt im Louvre in *Paris* vor der Apollogalerie und dem Saale der antiken Bronzen aufgestellten mächtigen, in blankem Eisen ausgeführten Gittertore (Fig. 120, S. 165, Fig. 121, S. 166 und Fig. 122, S. 167), von denen alte Beschreibungen der Umgebung von Paris angeben, daß das eine von einem französischen, das andere von einem deutschen Schmiede gefertigt sei.

Antike Motive sind in diesen großartigen Schöpfungen in höchst eigenartiger, strenger symmetrischer Form verarbeitet. Eine breite, aus flechtbandartig verbundenen Ringen gebildete Borte umzieht ringsum die Türen und ist quer über den Türflügeln hergeführt. Aehnliche schmälere, mit Rosetten gefüllte Bänder begrenzen außerdem die Felder. Der obere Türteil ist in beiden Fällen symmetrisch gefüllt mit einem nach den Seiten in üppige Akanthusranken auswachsenden männlichen geflügelten Oberkörper, den zwei Putten bekrönen. Die durch senkrechte Mittelbänder und ein ovales Feld gegliederten Flügel sind im einen Falle mit vollem Akanthuslaubwerk, im anderen mit einem Geflechtmuster, das einen Baluster umschließt, gefüllt. In den Mittelovalen der Flügel finden sich die Abzeichen Merkurs in Verbindung mit Aehren und Blattwerk. Löwenmasken sind auf den Hauptpunkten der Umrahmung angebracht, ein Satyrkopf tritt aus dem Friese unterhalb des Oberlichtes hervor.

Die Erfindung dieser Türen wird Jean Marot zugeschrieben. Unter den zahlreich erhaltenen Entwürfen für Eisenarbeiten verschiedener Art dieses Meisters befindet sich auch der Stich einer Tür, die an-

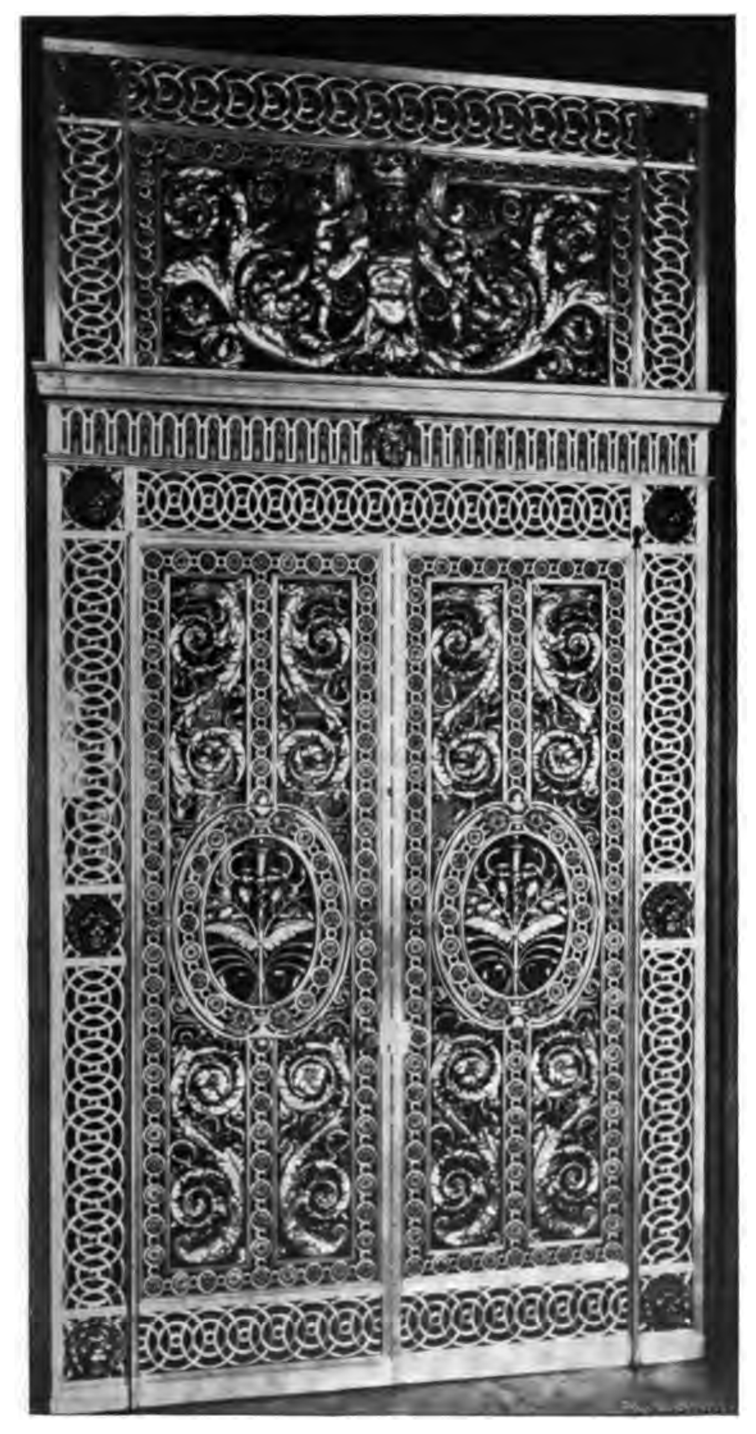


Fig. 120. Tür aus dem Schlosse Maisons-sur-Seine, jetzt im *Louvre-Museum, Paris;* um 1650. S. 164.

nähernd derjenigen vor der Apollogalerie gleicht, und bezeichnet ist „Porte de fer du vestibule du Chateau de Maisons. Jean Marot fecit".



Fig. 121. Tür in Paris, Louvre. Siehe Fig. 120, S. 165. S. 164.

Brüning nimmt an (a. a. O. S. 24), daß es sich vielleicht um die Abbildung eines Tores handelt, das als Gegenstück zu dem noch erhaltenen gedient hat.

Auf Marot dürften dann auch einige Brüstungsgitter desselben Schlosses zurückzuführen sein, unter anderen das Gitter des Belvedere- und des Voltaire-Zimmers. Auch in diesen Gittern sind vornehmlich antikisierende Elemente verwendet.

Etliche ebenfalls um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstandene Gitter verwandter Art haben sich an dem für den Parlamentspräsidenten Claude Bullion erbauten *Schloß Videville* (Dep. Seine-et-Oise) erhalten. Sie sind als Brüstungen auf Galerien, als Fenster- und Türgitter dort verwendet. Auch die Gitter im Park des *Schlosses Carrouges* (Orne) und des *Château de Vaux le Vicomte* gehören künstlerisch und zeitlich derselben Gruppe an.



Fig. 122. Tür in Paris, Louvre. Siehe Fig. 120, S. 165. S. 164.

Sonst sind nur über wenige Gitterarbeiten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Nachrichten oder Abbildungen überliefert. Für Schloß *Fontainebleau* sollen im Jahre 1634 die Gittertore unter der Escalier du fer à cheval und im Jahre 1640 von dem Schmied Achill Poyart von *Paris* Brüstungsgitter und die Gittertür der Porte Dauphine gefertigt sein. In einem 1642 herausgegebenen Werke: Le Tresor des merveilles de ... Fontainebleau par le R. P. F. Pierre Dan, ist die Rede von „ramages et balustrades de fer bien peints et dorez". Bedeutende Gitterarbeiten wurden dort nach den Ausweisen der Comptes des bâtiments in den Sechzigerjahren ausgeführt von Fleurant Fromentel und anderen Schmieden.

Für die Entfaltung der französischen Schmiedekunst des 17. Jahrhunderts von allergrößter Bedeutung war das *Schloß von Versailles*, die

eisernen Gitter, Balkonbrüstungen und Ausbauten müssen für den künstlerischen Gesamteindruck dieses für die Fürstensitze ganz Europas vorbildlich gewordenen Bauwerkes von entscheidendem Einfluß gewesen sein. Erhalten sind an Ort und Stelle nur wenige kleinere Gitter, darunter Balkonbrüstungen (Fig. 123, S. 168). Stiche und Rechnungsberichte gewähren aber über Entstehung und Verwendung des Eisens im Versailler Schloß ein einigermaßen zuverlässiges Bild.

Im Auftrage Ludwigs XIV. wurden die Eisengitter des Schlosses in der Hauptsache in den Jahren 1664—1680 von verschiedenen Schmieden ausgeführt. Daß auch der ältere Schloßbau Ludwigs XIII. schon mit



Fig. 123. Balkongitter in Versailles, Schloß. S. 168.

Eisengittern reich geschmückt war, lassen die Stiche des Israel Silvestre vom Jahre 1664 ersehen. Unter anderem umzog eine fortlaufende Balkonbrüstung das Schloß im ersten Obergeschoß.

In Ueberfülle wurden aber an der seit 1661 im Umbau begriffenen gewaltigen Schloßanlage Ludwigs XIV. hohe freistehende und niedrige am Bauwerke selbst angebrachte Eisenschranken verwendet.

Ein Stich Silvestres vom Jahre 1674 gibt eine Gesamtansicht des Neubaues. Die kolossalen, in Absätzen nach hinten zu enger werdenden Vorhöfe waren danach vorn und etwa in der Mitte der ganzen Anlage durch Gitter geschieden und schlossen die Wohnung des „allerheiligsten" Königs von der Außenwelt wirksam ab.

Vergoldete Balkonbrüstungen zierten auch damals die Fassaden und als Gitterwerke ganz eigener Art müssen die im Jahre 1671 von den Schmieden Mathurin le Breton und Christoph le Mangin je für 2500 Franks angefertigten vergoldeten „Volièren" in der Cour de marbre

genannt werden, die in der Höhe eines Geschosses als erkerartige Gittervorbauten in den Ecken angebracht waren. Abgebildet finden sie sich auf Stichen Lepautres vom Jahre 1676.

Auf Stichen Silvestres aus den Jahren 1682 und 1684 fehlen sie und zugleich lassen diese Abbildungen erkennen, daß in jenen Jahren noch andere Veränderungen mit den Eisenarbeiten in den Höfen des Schlosses vorgenommen waren, insbesondere waren die großen Abschluß-



Fig. 124. Vorhofgitter am Schlosse zu Versailles. S. 169.

gitter durch neue, reichere ersetzt (Fig. 124, S. 169). Die Arbeiten für die neuen Gitter scheinen im Jahre 1678 begonnen zu haben, in diesem Jahre findet sich in den Rechnungsbüchern die Notiz: Pour les piedestaux et grilles de fer qui doibvent fermer la cour .... 15 000 Livres. Im Jahre 1680 müssen die neuen Gitter bereits aufgestellt gewesen sein, denn es werden Zahlungen für die Gitter des „cour et avantcour“ verzeichnet. Als ausführende Meister werden Luchet, Hasté und Fordrin genannt. (Guiffrey, Comptes des bâtimaux Bd. I, S. 1013, 1153, 1272 etc.)

In derselben Zeit (1677—1679) entstanden auch die Gittertore zur Escalier du Roi; als ihr Verfertiger wird Simon Delobel genannt, von

dem auch zahlreiche Balkonbrüstungen und andere Gitterarbeiten in *Versailles* ausgeführt wurden.

Auch im Park von *Versailles* waren eiserne Brüstungen, Trennungsschranken, Tore und verwandte Arbeiten zahlreich verteilt, unter denen eine der merkwürdigsten und umfangreichsten der eiserne Triumphbogen im Bosquet de l'arc de triomphe war, wo sich außerdem eiserne Gitterpyramiden u. a. m. befanden, alles Arbeiten des schon genannten Delobel aus den Jahren 1677—1683. Drei für die Grotte der Thetis schon im



Fig. 126. Treppengitter am Schloß Gr. Trianon, Versailles. S. 170.

Jahre 1666 von Mathurin le Breton ausgeführte Gittertore mußten mit jener schon im Jahre 1686 anderen Bauausführungen weichen.

Eine für die Persönlichkeit Ludwigs XIV. und sein offenbar doch tiefer gehendes künstlerisches Interesse an allen in Versailles ausgeführten Arbeiten sehr bezeichnende Notiz gibt Dussieux in seinem ausgezeichneten Werke: Le Château de Versailles 2. Ed. Bd. 2, S. 260. Er hat festgestellt, daß die Eisengitter am Bosquet des Dômes den Besuchern auf ausdrücklichen Befehl des Königs besonders gezeigt werden mußten.

Von in Versailles aus dem 17. Jahrhundert erhaltenen Arbeiten sei nur noch genannt das Gitter am Eingang zum großen Gemüsegarten und das Geländer einer Freitreppe an dem in den Jahren 1687—1688 erbauten

Schlosse Grand Trianon, eine Arbeit des Schmiedes Alexis Fordrin (Fig. 125, S. 170).

Auch an anderen unter Ludwig XIV. erbauten oder erweiterten Schlössern und Staatsbauten war dem Schmiedeisen eine sehr bevorzugte Stellung eingeräumt. Teils bedeutende Gitteranlagen fanden sich beispielsweise in *Meudon*, *St. Cloud*, *Clagny*, *Sceaux* und besonders in *Marly*. In *Sceaux* gab es unter anderem ähnlich wie in Versailles ein doppeltes Vorhofgitter. Das Schloß *Marly* wurde rings von einer zwar erst im Anfange des 18. Jahrhunderts ausgeführten eisernen Brüstung umzogen; schöne Gitter befanden sich auch im Innern und in den Parkanlagen. Bekannt ist, daß dort um das Jahr 1680 ein Schmied Michel Hasté l'aisné arbeitete, auf den ein Teil der älteren Gitter zurückzuführen sein wird. Ein Schmied des gleichen Namens, vermutlich derselbe, fertigte im Jahre 1676 auch Gitter für *Clagny*, die mit etwa 5000 Franks bezahlt wurden.

In den Kirchen, in denen man in Frankreich während des 16. Jahrhundert für reichere Trennungsschranken dem Steine in zierlichster Bearbeitung den Vorzug gegeben hatte, mehrten sich im 17. Jahrhundert wiederum die Eisengitter, und einige derselben sind aus jener Zeit erhalten, von anderen geben uns Stiche eine leidliche Vorstellung.

An erster Stelle genannt zu werden verdient das Chorgitter der Kirche Val-de-Grâce in *Paris*. Es wurde in dem Jahre 1666 von den Meistern Jean Demouchy und Sébastien Mathérion ausgeführt (Fig. 126, S. 172).

Große Gitteranlagen befanden sich etwa aus derselben Zeit in *St. Denis*.

Weiter anzuführen sind einige Kapellengitter in den Kathedralen von *Rouen* und *Dijon* und das ein wenig jüngere wohl um 1680 gefertigte Gitter im Chor von St. Eustache in *Paris*, von dem ebenfalls Stiche bekannt sind, z. B. in einer bei N. de Poilly erschienenen Folge.

Eine Reihe kleinerer aber trefflicher Gitter des 17. Jahrhunderts haben sich in Privatbauten erhalten. In dem angeführten Werke von Daly sind einige Oberlichtergitter und Balkonbrüstungen aus *Paris* und *Toulouse* abgebildet, die zum Teil noch in der ersten Hälfte oder um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden sind.

In wirksamster Weise vervollständigt wird das Bild der französischen Gitterschmiedekunst des 17. Jahrhunderts, das nach den an bekannten Stellen ausgeführten Arbeiten zu gewinnen ist, durch die in Menge erhaltenen Entwürfe, nach denen vermutlich noch zahlreiche Gitter angefertigt wurden.

Die ältesten in Stichen erhaltenen Gitterentwürfe, deren Entstehungszeit von Gardner (Ironwork II, S. 159) in die Zeit um 1615 angesetzt

wird, sind bezeichnet P. G., was auf den Namen Pierre Gaudin gedeutet wird.

In der im Jahre 1627 erschienenen Folge von Stichen und Abreibungen des Mathurin Jousse: La fidelle ouverture de l'art du serrurier, fehlen



Fig. 126. Chorgitter vom Jahre 1666 in der Kirche Val-de-Grâce in Paris. S. 171.

Abbildungen von Gittern, nur zwei Entwürfe für Brunnenhauben im Typus der z. B. im Hofe des Cluny-Museums aus dem 15. Jahrhundert und eines im Museum zu Toulouse aus dem 16. Jahrhundert erhaltenen finden sich in dem Hefte.

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wird die dekorative Kunst beherrscht von den Entwürfen der großen Ornamentmeister, des Jean Marot,

des Jean Lepautre und des Jean Bérain (eingehende Angaben darüber bei **Brüning** a. a. O.). Den Anregungen dieser folgen zahlreiche Stecher, und die Schlosser selbst veröffentlichen eigene Entwürfe oder die von ihnen ausgeführten Arbeiten. Besonders hervorzuheben sind einige Stichfolgen des Michel Hasté, von denen zwar nur eine 1663 erschienene Folge von sechs Blättern, die dem Achitekten de Lespine gewidmet ist, ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden kann.

In **Italien** scheint im 16. und 17. Jahrhundert der vorher fast allein vorkommende Vierpaßgittertypus, für hervorragendere Arbeiten kaum noch angewendet zu sein, das Stabgitter trat zumeist an dessen Stelle, seine Art lebte aber fort, wenn auch mit einigen Abwandlungen. Die wichtigste seit dem Ende des 15. Jahrhunderts am Paßgitter auftretende Aenderung war eigentlich mehr technischer Art; die Pässe wurden nicht mehr, wie vorher zu einem Stück verschweißt, sondern gewöhnlich aus vier **C**-förmig gebogenen Teilen mit eingeschalteten Zwickelfüllmotiven gebildet, die durch Umlegen von Bunden vereinigt werden. Ferner wurde zumeist die Achsenrichtung der Pässe in sich verschoben, an die Stelle der bisherigen +-Anordnung der Bogensegmente trat die mit schräg × gestellten Achsen.

Daneben kamen schon im Ausgange des 15. Jahrhunderts Kombinationen vor, wie man sie z. B. an dem Gittertor im Palazzo Bevilaqua in *Bologna* findet, das vermutlich gleichzeitig mit diesem Bau entstanden ist.

Schon im 16. Jahrhundert wurden bisweilen den **C**-förmigen zum Gittermuster vereinigten Teilen **S**-förmig gebogene vorgezogen; das 17. Jahrhundert benutzte diese Anregnng weiter und bereichert die **S**-Glieder durch ein scharf geknicktes Mittelstück.

Die in ihren wesentlichen Zügen skizzierten, vielfach hin und her schwankenden Hauptformwandlungen vom 14. bis zum 17. Jahrhundert sind bei den im Grundmusterschema gestalteten Gittern begleitet von Aenderungen in den Füllformen und in der Behandlung und Querschnittform des verwendeten Eisens. Nur hingewiesen sei darauf, und erwähnt sei zugleich, daß Rundeisenstäbe nur selten verarbeitet wurden.

Auch bei den Stabgittern, die ihre Aufgabe in der Hauptsache lösten durch gleichlaufende, bisweilen rostartig sich kreuzende Stäbe ohne Netzfüllung, lassen sich in den verschiedenen Jahrhunderten ebenfalls die Typen der vorherrschenden Gliederungsarten erkennen. Ein fortschreitendes Streben nach Bereicherung im ganzen und in den Einzelheiten ist unverkennbar leitend. Die ältesten Stabgitter sind aus schlichten vierkantigen Stäben gebildet, breitere Querteilungen finden sich nicht, in der Regel nur oben und unten Schienen, die den Zusammenhalt herstellen. Oben pflegen die Stäbe in Spitzen und vorgebogene Haken auszulaufen

oder eine gleichartige, dichter als der Abstand der Stäbe ausgeführte Zackenborte bildet den oberen Abschluß.

Wesentlich belebter erscheinen im allgemeinen schon die Stabgitter



Fig. 127. Gitter in Bologna, Cap. di San Domenico. S. 175.

des 15. Jahrhunderts. Breite, mit Vierpässen oder ähnlichen Formen gefüllte Streifen teilen und umrahmen die Gitter senkrecht und in der Quere. Man wechselte auch gern in der Querschnittstellung der zumeist angewendeten Vierkantstäbe und zwar in der Art, daß die stärkeren, das Gerüst

bildenden, vorn eine Fläche, die eigentlichen Gitterstäbe vorn eine Kante zeigen. Die Stäbe selbst werden bisweilen durch übergeschobene Messingknäufe gegliedert.

Im 16. und 17. Jahrhundert, vielfach auch noch im 18. Jahrhundert, blieb die Gliederung der Stabgitter in den Hauptteilen unverändert (Fig. 127, S. 174). Gestatteten es Zweck und Mittel, dann wurde das Stabwerk in möglichstem Reichtum mit schmückenden und füllenden Elementen durchsetzt. Blankes Messing wurde in gesteigertem Maße zu Knäufen, Basen und Kapitälen, zu Blättern, Blütenkelchen, Balustergalerien, bekrönenden Gliedern und anderem Beiwerk in Verbindung mit dem schwarzen Eisen verarbeitet in äußerst wirksamer Wahl.

Als das prunkvollste italienische Gitter des 17. Jahrhunderts muß der Lettner in der Certosa von *Pavia* gelten (Fig. 128, S. 176). Allerdings ist bei diesem Werke der Hauptanteil an der Arbeit nicht dem Eisenschmiede, sondern dem Messinggießer und dem Ziseleur zugefallen. Dieser Lettner wurde im Auftrage des Priors Torechio nach dem Entwurfe des Francesco Villa von Pietro Ripa 1660 ausgeführt; die Messingteile wurden von Ambrogio Scagni gegossen (vergl. Carlo Magenta, La Certosa di Pavia, Milano 1897, S. 354 u. 355).

Schon im 17. Jahrhundert verzichtete man oft, Hand in Hand mit gleichartigen Aenderungen in der Steinarchitektur, auf die bis dahin herrschende Geradlinigkeit im Grundriß. Diesem Kurvenbedürfnis, das in der Mitte des 18. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreichte, folgte vielfach das die Stäbe verbindende Schnörkelwerk.

Die italienischen Schmiede, die bis zum 17. Jahrhundert eine bemerkenswerte Selbständigkeit bewahrt hatten, konnten sich wohl in der jüngeren Zeit nicht ganz den Einflüssen der in den zahlreichen französischen und deutschen Ornamentstichwerken für Schlosser veröffentlichten Vorbildern entziehen, die Gleichartigkeit der Erfindung deutet oftmals darauf hin.

Mit den Paß- und Stabgittern, die in erster Linie in den Kirchen als Kapellenabschlüsse oder bei Bauten aller Art als Tore verwendet wurden, war die Schaffenskraft der italienischen Schmiede nicht erschöpft. Andere Zwecke führten zu anderen Lösungen, das beweisen vor allem die überaus reizvollen Fenster- und Oberlichtgitter, die Gitter der Balkone, Treppen, Haustabernakel u. a. m.

Die Fenstergitter an den Straßenseiten der Paläste blieben fast ausnahmslos in den Grenzen ernster Einfachheit. An den Bauten des 15. und 16. Jahrhunderts finden sich in gleichförmiger Wiederkehr bald solche, die aus senkrechten und wagrechten „durchsteckten“ Stäben gefertigt sind und ein quadriertes Netzwerk bilden, bald solche, bei denen die schräglaufenden Stäbe ein Rautenmuster darstellen, bald endlich solche, bei

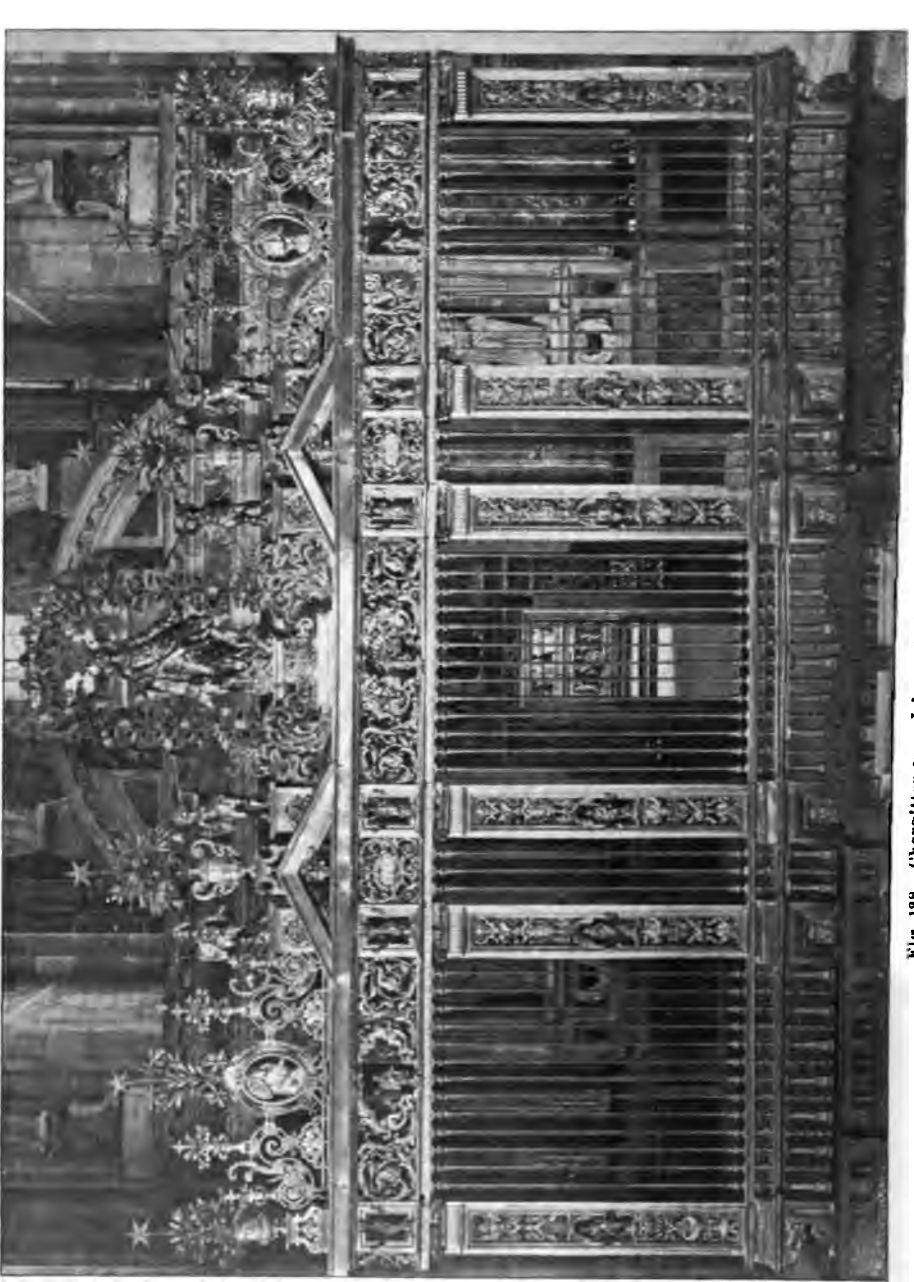


Fig. 128. Chorgitter vom Jahre 1660 in der Certosa von Pavia. × 178.

denen das Gitter gebildet wird aus Stäben, die in Wellenlinien gebogen und derart durch Bunde vereinigt sind, daß ein Netz von spitzovalen Maschen entsteht.

Weiter ausschmückende Füllformen kommen kaum vor, einen Wechsel

erstrebt man eher durch die Art der Stellung zum Fenster oder durch Befestigungsglieder zu erreichen. Bald sind die Gitter in die Laibung des Fensters unmittelbar eingelassen, bald treten sie kastenartig vor, und in diesem Falle sind bisweilen die unteren, mit der Fenstersohlbank verbundenen Stützpunkte durch kleine Bronzezierate, wie Kugelknäufe, Fabeltiere, Schildkröten u. dergl. bereichert. Ein wenig bewegter wurden oft die Fenstergitter der Paläste im 17. Jahrhundert gestaltet; die bis dahin zumeist in einer Ebene liegenden Stäbe wurden in gleicher Krümmung ausgebogen.

Auch dichter mit Schnörkelwerk gefüllte Seitenteile, Umrahmungs- und Querstreifen wurden in der jüngeren Zeit häufig ausgeführt; besonders die Venetianer Schmiede zeichneten sich durch die Erfindung immer neuer Bildungen aus, die oft auch von den kurz gekennzeichneten Haupttypen völlig abwichen.

Die in der Regel halbrunden, in den Türbögen angebrachten Oberlichtgitter traten ebenfalls in verschiedenen, nur in den Einzelheiten wechselnden Mustern auf, deren einfachste auch neben den reicher gestalteten immer wieder ausgeführt wurden.

Die aus schlichten vierkantigen, bisweilen in sich gedrehten, sich schräg durchquerenden Stäben gefügten Gitter dürften wohl als die einfachsten und vielleicht auch als die zuerst vorkommenden anzusehen sein. Jedenfalls nur wenig später wurden aber ein paar Typen ausgebildet, die mit besonderer Vorliebe immer und immer wieder neuartig verarbeitet wurden.

Das Leitmotiv des ersten ist die Strahlengliederung, das des zweiten die Gliederung durch konzentrische Bögen, und schließlich die Verbindung beider Arten zu einer dritten.

Bei der radialen Anordnung bildeten anfänglich die von einem kleinen in der Mitte des unteren Horizontalstabes angebrachten Halbkreisbogen ausgehenden geraden Stäbe den Hauptbestandteil; C-förmige Schnörkel, Ringe u. dergl., die in der Anordnung der Bogenlinie folgen, werden dabei zumeist als Füllformen verwendet.

In jüngerer Zeit fielen die Stäbe vielfach fort, an ihre Stelle traten unmittelbar aus Stabeisen geformte längliche Gebilde, die ebenfalls wenigstens an den Endpunkten mit Schnörkeln vereinigt wurden. Bis gegen das 18. Jahrhundert bewahrten die einzelnen Strahlenglieder in sich die Symmetrie zu ihrer Längslinie (dem Radius), dann aber wurde diese vielfach gelöst; mannigfach gebrochene, aus Geraden und Bögen gebildete Schnörkel traten an ihre Stelle, eine Symmetrie blieb nur bestehen in den beiden Hälften der Gitter.

Als Füllformen der durch konzentrische Bögen gegliederten Oberlichtgitter wurden anfangs auch mit Vorliebe die Vierpässe, dann die

daraus abgeleiteten Bildungen in bald mehr rundlichen, bald mehr länglichen Bildungen verwendet. Die reizvollsten Oberlichtgitter dürften jenem Typus angehören, dem durch die radiale Gliederung gemeinsam mit der durch Bögen das Gepräge verliehen wird. Eine Reihe von köstlichsten Werken dieser Art findet sich z. B. aus dem 16. Jahrhundert in *Lucca* (Fig. 129, S. 178).

Die Brüstungen der Balkone und die anscheinend verhältnismäßig



Fig. 129. Oberlichtgitter in Lucca. S. 178.

selten in Italien ausgeführten eisernen Treppengeländer gesondert in ihrer Entwicklung und ihren Formtypen zu besprechen, erscheint kaum nötig, wesentlich neues lehren sie nicht, da sie in ihrer Ausgestaltung den bisher besprochenen Gittern folgen.

Ueber die Gitterschmiedekunst in England im 16. Jahrhundert bis zum letzten Drittel des 17. Jahrhunderts ist nicht allzuviel zu sagen, künstlerisch bedeutsamere Werke entstanden nur sehr wenige. Erst ein französischer Künstler brachte neues Leben, regte durch tüchtiges Beispiel die englischen Schmiede zu neuem Schaffen an.

Die Gitterarbeiten dieser Jahrhunderte sind ausführlicher mit zahlreichen Illustrationen in: A history of Renaissance Architecture in England by Reginald Bloemfield, London 1897, p. 384 ff. behandelt worden,

einige Aufsätze von Nelson Dawson darüber sind veröffentlicht in der Architectural Review Bd. 3 u. 4, weiteres findet sich bei Gardner im ersten Bande seines: Jronwork und bei Brüning a. a. O. S. 52.

Das bei weitem reichste und schönste eiserne Gittertor des 16. Jahrhunderts in England befindet sich in der Westkapelle der Kathedrale von *Ely* und ist nach Gardner in der Zeit zwischen 1515 bis 1533 ausgeführt. Die Annahme, daß es sich um die Arbeit eines ausländischen Schmiedes, vielleicht eines Flamen, handelt, muß nach den sonst aus der Zeit in England erhaltenen Arbeiten als zutreffend bezeichnet werden. Die Maßwerkarkaden, die Rankenauflagen auf der mittleren Querschiene, die Ranken im spitzbogig geschlossenen Oberteile und die senkrechte Mittelschiene zeigen reicher entwickelte Motive des 15. Jahrhunderts.

Der Typus der spezifisch englischen Gitter des 16. Jahrhunderts ist überaus einfach. Schlichte oder gewundene, vielfach gemischt verwendete, nebeneinander gereihte Vierkantstäbe werden oben durch einfache Querschienen mit geringen schmückenden Zutaten abgeschlossen. Als Beispiele sind zu nennen ein Gitter in der Kathedrale von *Canterbury* am Grabmal des Dean Wotton, † 1566, ein anderes in *Currey Rivell* (Somersetshire) an einem Monument von 1593 und noch eins in der Kirche von *Ludlow* an dem die Jahreszahl 1592 tragenden Walter-Monument.

Noch dieselbe Gestaltungsweise findet sich an einem Grabgitter der Kirche von *Burford* (Oxfordshire) aus der Zeit um 1625, und selbst Gitter aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lassen keinerlei Einfluß der großartigen in Frankreich und Deutschland gefertigten Eisenschranken erkennen.

Durchgreifende Formwandlungen in der Gitterschmiedekunst zeigen sich erst unter dem Einflusse der hervorragenden, in England ausgeführten Arbeiten des französischen Schmiedes Jean Tijou, in dem letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, die gegenteilige Ansicht Dawsons (a. a. O.) scheint einer Widerlegung kaum zu bedürfen.

Christopher Wren, der große englische Architekt jener Zeit, scheint Tijou veranlaßt zu haben nach England zu kommen. Für die Bauten Wrens war Tijou in erster Linie tätig. In den Jahren 1689 bis 1700 schmiedete er eine Reihe prächtigster jetzt zum Teil verstreuter Gitter für das Schloß und die Gärten von *Hampton Court* (Fig. 130, S. 180); als Mitarbeiter scheint daran der englische Schmied Huntingdon Schaw von *Nottingham* angesehen werden zu dürfen. Zwischen den Jahren 1693 und 1711 führte Tijou unter anderem die sehr bedeutenden Gitter vor dem Chorumgange der auch von Wren erbauten St. Paulskirche in *London* aus.

Ueber das umfangreiche Schaffen Tijous erhält man weitere Auskünfte durch ein von ihm selbst im Jahre 1693 herausgegebenes Werk,

das in einer Neuausgabe mit ausführlicher, sein Schaffen behandelnder Vorrede von Gardner 1890 in London erschienen ist. Im Titel seines Werkes gibt Tijou an, daß die Vorlagen von ihm selbst entworfen und gezeichnet, und daß die Mehrzahl für das Königliche Schloß zu *Hampton Court* und die Häuser mehrerer Personen von Rang ausgeführt seien. Ein Vergleich der Stiche mit erhaltenen Werken ergibt, daß auf den Tafeln 2, 4, 12, 16, 19 und 20 für *Hampton Court* ausgeführte Schmiedewerke dargestellt sind.



Fig. 130. Gitter aus Hampton Court in London, *South Kens.-Mus.* S. 179.

Für *Chatsworth* ausgeführte Gitterarbeiten sind auf den Tafeln 6 bis 10 abgebildet, auf Tafel 17 Gitter des Hofgartens von *Burleigh*. Auf Tafel 18 ist ein Treppenbaluster wiedergegeben, der sich in dem Geländer der von Wren erbauten Bibliothek des Trinity College in *Cambridge* verwendet findet, das der Londoner Schmied Patridge fertigte. Tijou lieferte Entwürfe zu Schmiedearbeiten auch für die Architekten Talman und Vanbrugh. Zahlreiche Aufträge haben ihn außerhalb der Hauptstadt beschäftigt und an vielen Orten sind besonders treffliche, teils offenbar wesentlich jüngere Gittertore erhalten, die zum wenigsten die Einwirkung seiner Vorbilder erkennen lassen, wie die Abbildungen in den vorher genannten Schriften erkennen lassen.

Die Gestaltungsweise Tijous, der ein bedeutsames selbständiges Mo-

ment nicht abzusprechen ist, steht naturgemäß in engen Beziehungen zu den bedeutenden Schmiedewerken, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich entstanden. In den Stichen erscheinen die Kompositionen Tijous, besonders den französischen Arbeiten gegenüber, zu reich und zu dicht gefüllt mit breitem Bandwerk und vollen Akanthusblättern, gegen die erhaltenen Arbeiten ist dieser leichte Vorwurf weniger zu erheben und man hat vermutet, daß die Schwülstigkeit der Vorlagen wohl auf Rechnung der Stecher zu setzen ist.

Beschläge.

Fast mehr noch als in den Jahrhunderten vorher wurden auch im 16. und 17. Jahrhundert kleinere Arbeiten aufs kunstreichste in Eisen gefertigt, an erster Stelle mögen wiederum die Beschläge der Türen und Möbel ein wenig näher betrachtet werden.

Ihre gegen Einbruch schützende Bedeutung hatten die Beschläge mittlerweile so gut wie ganz verloren. Ohne ihre natürliche Aufgabe, die Türen, Fenster oder Truhendeckel beweglich und verschließbar zu machen, zu vergessen, betrachtete man sie immer mehr als ein höchst dankbares Ziermittel. Die über das notwendige Maß vielfach weit hinausgehende Größe bei verhältnismäßig geringer Stärke kann darüber nicht im Zweifel lassen.

An Außentüren, an Kirchenportalen und Haustoren legte man auf Beschläge nur noch geringen Wert, die schönsten Beispiele finden sich an den Türen reich ausgestatteter Innenräume.

In den deutschen Ländern blieben die Beschlagmotive, die im 15. Jahrhundert vorherrschend gewesen waren, noch bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Anwendung, langsamer anscheinend, wie in der Gitterschmiedekunst, bürgern sich bei den Beschlägen neue Formelemente ein, die mit denen der Gitter, nur in flacher Ausführung, nahe verwandt sind. Neben den Rankenzügen mit ihren phantastischen Endigungen und allen den eng an die Stiche der Kleinmeister sich anlehnenden, überwiegend pflanzlichen Mustern, wurden ganz besonders die Mauresken, die wohl durch Peter Flötners Stiche in weiten Kreisen bekannt geworden waren, als dankbare Motive von den Schlossern aufgenommen. Mit den neuen Formen begann dann die schmückende Ausgestaltung bei den Beschlägen weit mehr ins einzelne zu gehen und neue technische Verfahren zu Hilfe zu nehmen. Die ebenen oft nur wenig oder gar nicht durchbrochenen Flächen gestatteten eine feinere Ausbildung ohne besondere Schwierigkeiten, und weil es sich zumeist um Teile handelte, die dem kunstfreudigen Auge des Beschauers sehr nahe gerückt waren, ohne den Einflüssen der Witterung ausgesetzt zu sein, und schließlich auch, weil die Eisenteile mit höchst kunstvollen Holzarbeiten in Einklang stehen mußten, wurde eine mehr oder minder reiche, zarte Flächenverzierung bei den Beschlägen zur Regel.

Eine der mit größtem Erfolge auch bei allen Arten von Beschlägen im 16. und 17. Jahrhundert in Deutschland angewendeten Schmucktechniken war die Aetzung, meist derart ausgeführt, daß das Muster sich leicht er-



Fig. 131. Türbeschläge, Deutschland, erste Hälfte des 16. Jahrh., *Nürnberg, German. Mus.* S. 184.

haben von dem herausgeätzten Grunde abhob. Nicht selten wurde zur Steigerung der Wirkung bei so verzierten Platten eine leichte farbige Behandlung oder Vergoldung zu Hilfe genommen. Der gerauhte Grund

wurde wohl mit einer lichten Farbe eingerieben, während man dem blanken Reliefmuster durch mäßige Erwärmung eine blaue Tönung gab. Die blaue Anlauffärbung wurde auch mit Vorliebe bei Beschlägen angewendet, deren blank polierte Fläche durch leicht eingebunzte Innenzeichnungen belebt war, und die nun häufig durch Abdecken einzelner Teile ein blankes Muster auf blau angelassenem Grunde oder umgekehrt aufweisen.

Nach und nach änderten die einzelnen Beschlagteile ihre Hauptumrißformen nicht unwesentlich.

Die Angelbänder, die bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts noch



Fig. 132. Schloßblech, Deutschland, 16. Jahrh., *Nürnberg, German. Mus.* S. 185.

meist im Anschluß an die Vorbilder der früheren Jahrhunderte mehr oder minder reich verzweigt gestaltet waren, wurden seitdem fast ausnahmslos aus bald kräftigeren, bald sehr dünnen Eisenplatten herausgehauen, meist mit Durchbrechungen und lebendig bewegtem Kontur. Je nach Art der Türen oder Truhendeckel traten sie bald senkrecht zur Drehachse bis über die Mitte der Holzflächen hinaus oder sie breiteten sich in der Richtung der Längsrahmenhölzer und auf diesen aus.

Die Schloßbleche weisen noch vielfach bis gegen das 17. Jahrhundert die Grundformen auf, die sie im 15. Jahrhundert angenommen hatten; erst mit der zunehmenden Vorliebe für Vermehrung parallel angeordneter Riegel erhalten sie dementsprechend ihre größte Breite oft quer zur Riegelrichtung. Auch die zum Zwecke der Schlüsselführung um das

Schlüsselloch aufgenieteten Verzierungen zeigten, zum wenigsten im 16. Jahrhundert, noch häufig die einfachen Spiralmotive, nur der Grund darunter wurde sehr viel reicher durchgebildet, als es im 15. Jahrhundert zu geschehen pflegte. Und während bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts das Schloßblech in den meisten Fällen das in oder hinter der Tür angebrachte Schloß schützend überkleidete, wurde seitdem und besonders im 17. Jahrhundert das Schloßblech sehr oft die Grundplatte für auch in sich reich verzierte, zum größten Teil offen konstruierte, kunstreiche Schlösser.

Mit den Schloßblechen wurden, in weiterem Umfange überhaupt erst



Fig. 133. Schloßblech, Deutschland, 16. Jahrh., *Hamburg, Mus. für Kunst und Gew.* S. 185.

seit dem 16. Jahrhundert, Türklinken verbunden, die ebenfalls kunstvoll gestaltet wurden.

Neben den großen Schloßblechen kommen dann auch zierliche Schlüsselschildchen immer mehr in Aufnahme.

Die Türklopfer in ringartigen Formen behielten ihre alte Bedeutung bei, wurden aber ebenfalls wesentlich reicher und bewegter ausgebildet.

Die meisten und schönsten Beschläge entstanden auch im 16. und 17. Jahrhundert in den südlichen deutschen Ländern.

Etliche gute Angelbänder, die wohl noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sein dürften, befinden sich z. B. im Germanischen Museum in *Nürnberg* (Fig. 131, S. 182), andere wohl noch aus der Mitte des Jahrhunderts besitzt das Kunstgewerbemuseum

in *Berlin*. Aus der Zeit um 1590 befinden sich in dem damals erbauten Topplerhause in *Nürnberg* neben anderen Beschlägen auch gute Angelbänder.

Ein ausgezeichnetes, für das 16. Jahrhundert typisches Schloßblech mit aufliegender Schlüsselführung und geätztem Grunde befindet sich im Germanischen Museum in *Nürnberg* (Fig. 132, S. 183). Ein ähnliches, von 39 cm Länge, dessen Spiralauflage aber nicht erhalten ist, befindet sich im Hamburgischen Museum für Kunst und Ge-



Fig. 134. Türringe, Deutschland, 16. und 17. Jahrh., *München, Nat.-Mus.* S. 186.

werbe (Fig. 133, S. 184). Bei einem zweiten in diesem Museum erhaltenen Schloßblech derselben Zeit, das wohl einst eine Truhe schmückte, ist das Mittelfeld, innerhalb einer geätzten Umrahmung, mit einem aus Blech ausgehauenen grotesken Rankenmuster mit trefflicher Innengravierung bedeckt.

Eine ähnliche durchbrochene Schloßauflage aus dem Kloster *Crombach* trägt die Meisterbezeichnung: „1595 von Diederich Hablitzell aus dem Lant Lottrinen von Walderfanenn."

Die Klopfringe des 16. Jahrhunderts (Fig. 134, S. 185) sind denen des folgenden gegenüber noch verhältnismäßig ruhig gehalten. Sie sind zumeist auf runder, durchbrochener Grundplatte, wie auch früher in einem

vortretenden Knaufe beweglich befestigt. Der meist breit-ovale Ring ist zu den Seiten des Knaufes gewöhnlich stark verdickt und wächst in Blattwerk aus. Der untere geteilte Ring wurde häufig zu einem lockeren Knoten verflochten oder es wurde auch die Form des Ringes am Drehpunkte in ähnlicher Weise unten noch einmal wiederholt. Ein Beispiel der ersten Art vom Jahre 1590 befindet sich im Topplerhause in *Nürn-*

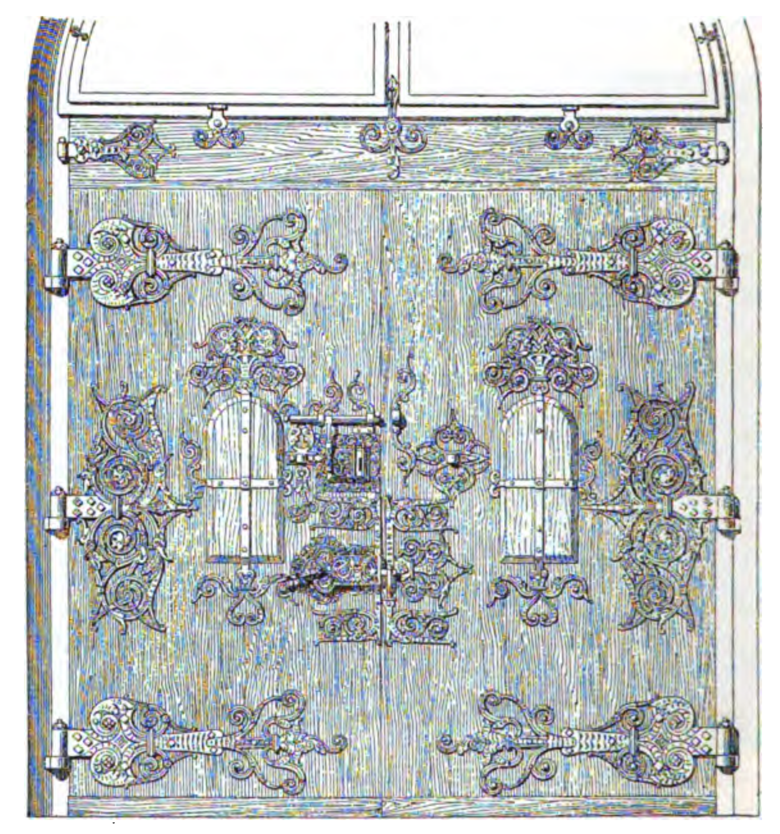


Fig. 135. Türbeschlag von 1590 im Pellerhause in Nürnberg. S. 187.

berg, ein Beispiel der zweiten Gruppe, das bezeichnet ist: „Hans Mezger 97", ist in der Bartholomäuskapelle der Ulrichskirche in *Augsburg* erhalten (s. S. 120).

Die schönsten deutschen Beschlagbeispiele des 17. Jahrhunderts dürften sich noch an den Plätzen ihrer Bestimmung in *Nürnberg*, *Augsburg* und *Ulm* erhalten haben. Angelbänder, Griffe, Klopfer, Schlüsselschilder und Schlösser von reizvollster Erfindung und flottester Ausführung finden sich dort vielfach an den Türen vereint vor. Zu den schönsten gehören die an der Haustür des im Jahre 1605 vollendeten Pellerhauses in *Nürnberg*

(Fig. 135, S. 186) und diejenigen im Rathause zu *Augsburg* (Fig. 136, S. 187), das in den Jahren 1615 bis 1620 erbaut wurde. Bekannt ist, daß die meisten Schlosser- und Schmiedearbeiten für diesen Prachtbau von dem schon früher genannten Georg Scheff von *Heilbronn* und dessen im Jahre 1575 in Augsburg geborenen Sohne Bartholme gefertigt wurden.

Diesen vortrefflichen Werken gleichwertig sind die ebenfalls um das Jahr 1620 ausgeführten Beschlagarbeiten im Münster und in der Spitalkirche in *Ulm*, über deren Meister leider bisher nichts bekannt geworden ist.

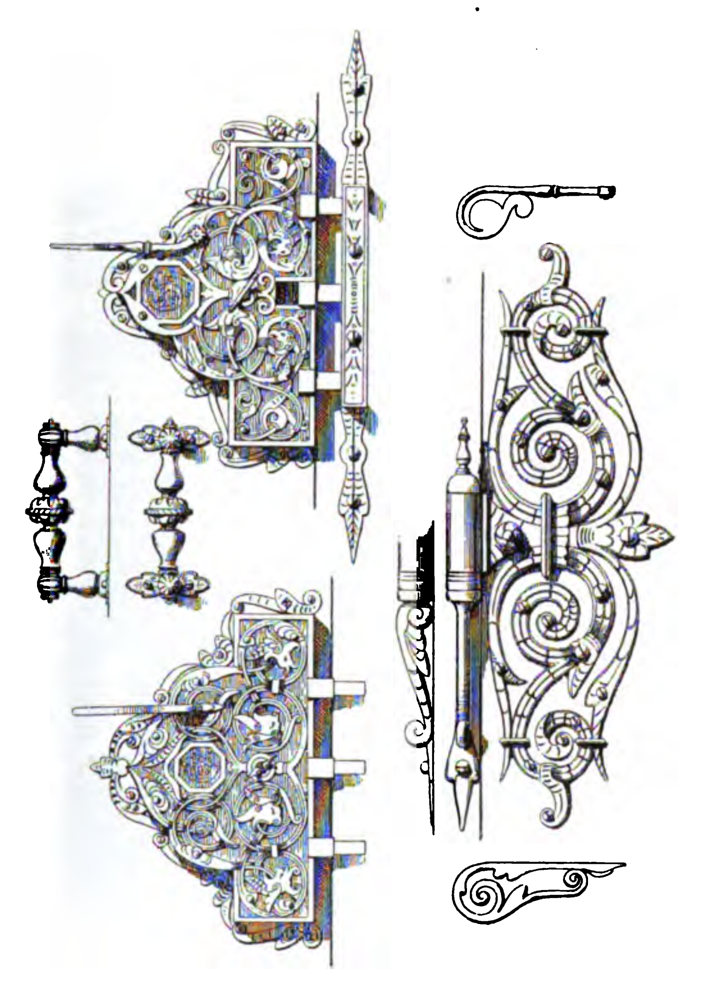


Fig. 136. Türbeschlagteile im Rathause zu Augsburg. S. 187.

Für das wegen seiner im Laufe etlicher Jahrhunderte gefertigten Schmiedearbeiten bereits rühmlichst erwähnte Stift *St. Florian* fertigte zu Ende des 17. Jahrhunderts Meister Joseph Feldberger in *Linz* reiche Beschläge; von ihnen wird angegeben, daß sie blau poliert und mit goldenen Röschen besetzt waren, und daß auch die Gehäuse der Schlösser vergoldet und gestochen waren.

Von dem auch durch andere Arbeiten bekannten Nürnberger Eisenkünstler Bartholomäus Hoppert ist ein bezeichnetes reiches Schloß vom Jahre 1675 in *Dresden* erhalten.

Daß bisweilen auch damals noch größere Beschlagwerke für Kirchen-

tore ausgeführt wurden, sieht man z. B. an dem Portale der 1636 neu erbauten Stadtkirche in *Rudolstadt*.

In den außerdeutschen Ländern scheint im 16. und 17. Jahrhundert die Vorliebe für kunstvolle Beschläge nicht in demselben Maße verbreitet gewesen zu sein, insbesondere sind reichere Angelbeschläge sonst kaum nachweisbar.

In Frankreich wurden besonders die Schloßbleche, Schlüssel, Klopfer und Riegelbleche künstlerisch ausgestaltet, und zwar wiederum in einer



Fig. 137. Schloßblech, Frankreich, 16. Jahrh., *Paris, Cluny-Mus.* S. 188.

Weise, die nichts gemein hat mit der in Deutschland geübten. Die französischen Schloßbleche des 16. Jahrhunderts zeigen zumeist sehr einfache Umrißformen und die bevorzugte Dekorationstechnik ist das Treiben an Stelle des früher zumeist geübten Metallschnittes.

Im Musée Cluny und im Louvre-Museum sind eine größere Anzahl trefflichster Beispiele des 16. Jahrhunderts erhalten. Eines der größten Schloßbleche ist nach Art eines in die Breite gezogenen italienischen Palastfensters des 15. Jahrhunderts gegliedert, mit Seitenpilastern, Ornamentfriesen und einem reich figürlichen, getriebenen Mittelfelde (Fig. 137,

S. 188). Ein anderes verwandtes Schild weist im Mittelfelde das Wappen der Katharina von Medici auf. Noch andere Beschlagteile, besonders Riegelplatten, deuten durch Monogramme und Embleme darauf hin, daß sie für Heinrich II. und seine Geliebte Diana von Poitiers ausgeführt wurden — einige Beispiele dieser Gruppe besitzt auch das Museum für Kunst und Gewerbe in *Hamburg*.

Die französischen Türklopfer des 16. Jahrhunderts bestehen bald aus einem Ringe auf reich getriebener Grundplatte, bald schließen sie sich in der Komposition den älteren Beispielen an, bei denen ein meist figürlich gestaltetes, aus dem vollen Eisen rundplastisch gearbeitetes hammerartiges Glied vor einer als Nische ausgebildeten Platte senkrecht angebracht war. Noch andere Modelle finden sich z. B. unter den Stichen des Androuet Ducerceau.



Fig. 138. Schlüssel, Frankreich, um 1600, *London, South Kens.-Mus.* S. 189.

Eine größere Reihe bester Beispiele befinden sich in den genannten *Pariser* Museen und anderen Sammlungen.

Reichere in Eisen geschnittene Schlüssel kommen auch in Deutschland wohl im 16. Jahrhundert vor, doch den französischen Prachtwerken dieser Zeit sind sie nicht vergleichbar (Fig. 138, S. 189). Man nimmt gewiß mit Recht an, daß diese köstlichen Kleinwerke nicht für den praktischen Gebrauch, sondern als Meisterstücke gefertigt wurden.

Ueber die Art der französischen Beschläge des 17. Jahrhunderts geben uns am besten die Stiche Auskunft; ausgeführte Arbeiten sind nur spärlich erhalten (Fig. 139, S. 190). Hingewiesen sei auf das schon früher erwähnte Schlosserbuch des Mathurin Jousse (1627), das Vorlagenwerk Hugues Brisville's (1663 und folgende Jahre), auf die Stiche Jean Le Pautre's, Mich. Hasté's u. a. m.

An die Stelle der Treibarbeit trat im 17. Jahrhundert besonders bei den Schloßblechen zu allermeist die Gravierung, und durch den Werkstattbrauch, von den gestochenen Platten wie von einer Kupferstichplatte Abzüge oder wie man sagt Abreibungen zu nehmen, sind uns besonders zahlreiche Schloßbleche in Abbildung mit Meisterbezeichnung erhalten.

Groteskes Rankenwerk wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bei diesen Beschlagplatten vorwiegend verwendet und verwandte Motive wurden auch bei den Türklopfern und Schlüsseln verarbeitet.

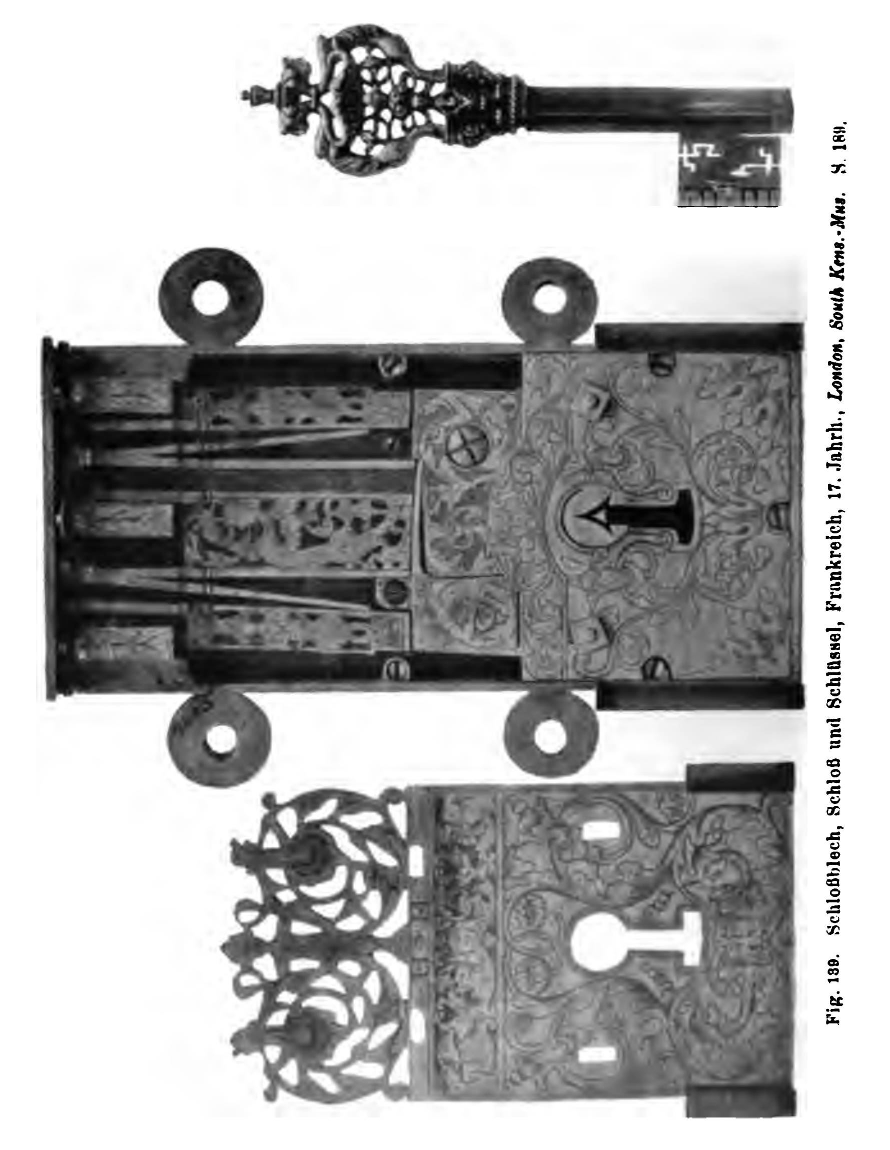


Fig. 139. Schloßblech, Schloß und Schlüssel, Frankreich, 17. Jahrh., *London, South Kens.-Mus.* S. 189.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts begannen, ebenso wie es bei den Gittern der Fall war, im Ornament und in den Umrißlinien der Beschlagteile die gebrochenen Linien mit akanthusartigen Blättern den Ton anzugeben. Schon um die Mitte des Jahrhunderts scheint man in Frankreich bereits weniger, wie man nach den zahlreichen Stichen annehmen

möchte, das Eisen für kunstvolle Beschläge angewendet zu haben; die Goldbronze entsprach seitdem mehr dem Prachtbedürfnis dieser Zeit.

Nur wenig ist über die englischen Eisenbeschläge des 16. und 17. Jahrhunderts zu sagen. Bemerkenswerte Beschläge aus dem 16. Jahrhundert sind kaum bekannt, erst aus der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts sind außer Entwürfen des früher genannten Jean Tijou einige eigenartige und schöne Beispiele im South Kensington-Museum erhalten. Die Verzierungen sind bei diesen Beschlägen gleichartig in der Hauptsache in der Weise ausgeführt, daß eine schlichte Grundplatte mit einem aus einer zweiten Platte ausgeschnittenen, dichten, reliefartig



Fig. 140. Schloßblech, England, 17. Jahrh., *London, South Kens.-Mus.* S. 191.

behandelten und gravierten, grotesken Rankenmuster belegt ist (Fig. 140, S. 191). Als Meister des einen dieser schönen Werke wird Richard Bickford in *London* angegeben.

In Spanien wurden auch im 16. Jahrhundert zum Verschluß der großen Gitter treffliche in Eisen geschnittene Fallriegel gefertigt, auf die bei dieser Gelegenheit noch einmal hingewiesen sei (eine größere Anzahl von Beispielen ist abgebildet in der Zeitschr. d. Münchener Kunstgewerbevereins 1895, Beilage S. 13 f.). Auch eine Reihe guter spanischer Türklopfer und besonders Beschläge von Kabinetten sind aus derselben Zeit erhalten.

Nichts wesentlich Neues bieten die Eisenbeschlagarbeiten Italiens nach der Mitte des Jahrtausends.

Geräte etc.

In nicht geringem Umfange wurde auch im 16. und 17. Jahrhundert das Eisen zu Beleuchtungsgeräten verarbeitet.

In Deutschland, das, wie gezeigt wurde, auf diesem Gebiete der Schmiedekunst schon im 15. Jahrhundert eine Vorrangstellung einnahm, wurden auch die besten erhaltenen Lichtkronen des 16. Jahrhunderts gefertigt. Die beiden schönsten, untereinander fast gleichen deutschen Kronleuchter, deren Entstehung man in das Ende des 16. Jahrhunderts ansetzt, schmücken den Friedenssaal im Rathaus in *Münster i. W.* (Fig. 141, S. 192) und den Friedenssaal im Rathaus in *Osnabrück.* (Näheres bei Kisa, der „Friedenssaal" in Osnabrück, in Zeitschrift des Kunstgewerbevereins München 1894.)



Fig. 141. Kronleuchter in Münster i. W. S. 192.

Eine große, aus vier übereinander angeordneten Reifen gebildete Lichtkrone, die im Jahre 1597 gestiftet wurde, befindet sich außer einer älteren früher erwähnten im *Halberstädter* Dom.

Im Dome zu *Brandenburg* befindet sich außer einem schönen vergoldeten Radleuchter vom Jahre 1539 noch ein eigenartiger Bogenleuchter derselben Zeit, bei dem die Kerzenhalter über einem hochkantstehenden Halbkreisbügel befestigt sind.

Im allgemeinen gab man damals, nicht nur in Deutschland, den Messingkronleuchtern entschieden den Vorzug, wie die übergroße Menge der erhaltenen Beispiele erkennen läßt.

Außerhalb Deutschlands sind nur wenig erwähnenswerte Kronleuchter aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhalten.

In den Niederlanden dürfte der mit dem Drachen bekrönte in St. Bavo in *Gent* der wichtigste sein.

Das Cluny-Museum in *Paris* besitzt einen Kronleuchter aus poliertem Eisen, der angeblich für Ludwig XIV., jedenfalls in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gefertigt wurde.

Eiserne Wachskerzenständer, Totenleuchter, Gitterleuchter, Altarleuchter, Wandleuchter und Tischleuchter sind in Deutschland auch aus dem 16. und 17. Jahrhundert zahlreich erhalten.



Fig. 142. Fensterleuchter in Burgos. S. 193.

Im Aufbau gleichen sie im allgemeinen den älteren, nur die Maßwerkmotive sind verdrängt von Rundeisenranken, die in ihrer Ausgestaltung die gleichen Wandlungen erfahren, auf die bei den Gittern hingewiesen wurde. Von künstlerischer Bedeutung sind sie nur in seltensten Fällen; besonders erwähnt sei nur der treffliche Gitterleuchter der Pfarrkirche in *Geisenheim* im Rheingau aus der Zeit um 1600.

Die Kerzenständer lehnen sich im Aufbau an die antiken Kandelaber an, die zwar in der Regel in Bronzeguß ausgeführt waren, aber wie das selten schöne und bereits erwähnte Beispiel im Museum zu Pompeji beweist, auch bisweilen schon im Altertum in Eisen geschmiedet wurden.

Ein schlanker, unten zumeist mit lanzettförmigen Blättern umhüllter, oben schraubenartig gewundener Mittelstamm wird von drei Füßen getragen und oben von einem kelchartigen Abschluß mit Platte und Dorn bekrönt. Auch bei diesen Geräten zeichnen sich die älteren den jüngeren gegenüber durch eine kraftvolle Einfachheit aus.

Vielleicht der größte und schönste eiserne Kandelaber — ein Teneberleuchter —, der im 16. Jahrhundert geschaffen wurde, ist eine spanische Arbeit und in der Kathedrale von *Burgos* erhalten (Fig. 142, S. 193).

Die schmiedeisernen Wandarme, die in Deutschland bis gegen

das 16. Jahrhundert nur selten angefertigt wurden, kamen seitdem immer mehr in Aufnahme, und zahlreiche treffliche Beispiele sind besonders aus dem 17. Jahrhundert in allen deutschen Ländern erhalten. Sie dienten den verschiedensten Zwecken. An den Innungs- und Wirtshäusern trugen sie die Gildenabzeichen und die Namenschilder, innerhalb und außerhalb der Gebäude fanden sie sich als Träger von Laternen. Seltener wurden sie auch damals in Deutschland über den Taufkesseln angebracht, um deren Deckel zu tragen (Beispiel in der Nikolaikirche in *Lemgo*). In der Gestaltung zeigen sie im Norden und Süden Deutschlands große Verwandtschaft. In der Regel wurde eine schlichte, weit vorragende, vorn

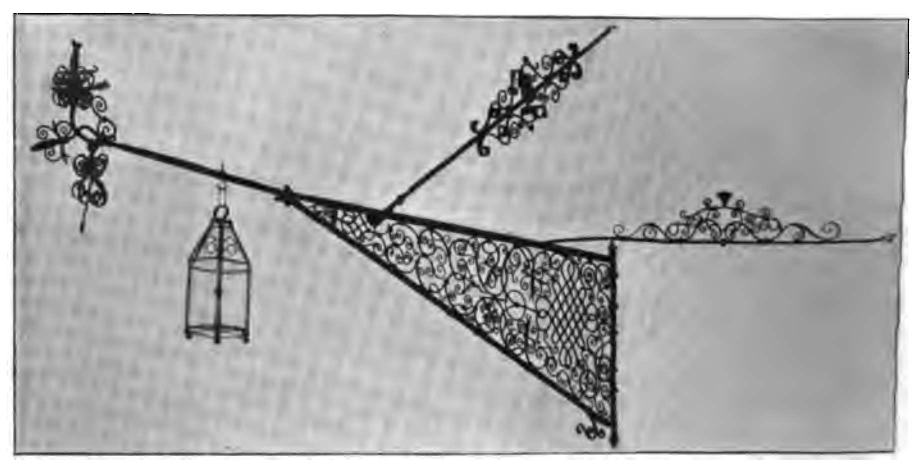


Fig. 143. Wandarm im Seeschloß Ort. S. 194.

hochgebogene und in eine Spindelblume oder dergleichen auswachsende Schiene von einer aus Rundeisen geschmiedeten Rankenkonsole gestützt und schräg seitlich mit der Wand verbundene Stäbe verleihen den Armen Halt gegen den Druck des Windes. Vorn hängt das mehr oder minder reich umrahmte Schild mit aufgemalten Abzeichen und Namen oder Emblemen, die die Bestimmung des Hauses kundgeben (Fig. 143, S. 194).

In den Niederlanden finden sich diese Arme, wie schon im 15. Jahrhundert, in äußerst kräftiger Ausführung auch im 16. und 17. Jahrhundert, besonders als Träger der Taufkesseldeckel. In der Großen Kirche in *Breda* hat sich ein schönes Beispiel aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhalten. Trefflich ist auch der Arm in St. Martin zu *Ypern* und der schon dem 17. Jahrhundert angehörende Arm in der Hauptkirche von *Dixmunde* (1626). Einer der schönsten erhaltenen Wirtshausarme dieser Zeit überhaupt dürfte der am sogen. Freitagsmarkt in *Brügge* sein (Fig. 144, S. 195).

Erwähnt sei schließlich noch ein Leuchterwandarm in der Frauen-

kirche in *Brügge*, der im Jahre 1700 von dem auch durch andere Arbeiten bekannten Meister Jan Ryckam gefertigt wurde und in Form einer mit üppigem Akanthuslaub ausgestatteten verzweigten Ranke gestaltet ist.

In Frankreich und England sind erhaltene Schmiedeisenwandarme aus dem 16. und 17. Jahrhundert nicht nachweisbar. Zahlreiche Entwürfe lassen aber darauf schließen, daß wenigstens in Frankreich Werke dieser Art nicht unbekannt waren. Es sei nur hingewiesen auf die Stiche des Andr. Ducerceau, des Math. Jousse, des Jean Le Pautre und des Mich. Hasté.

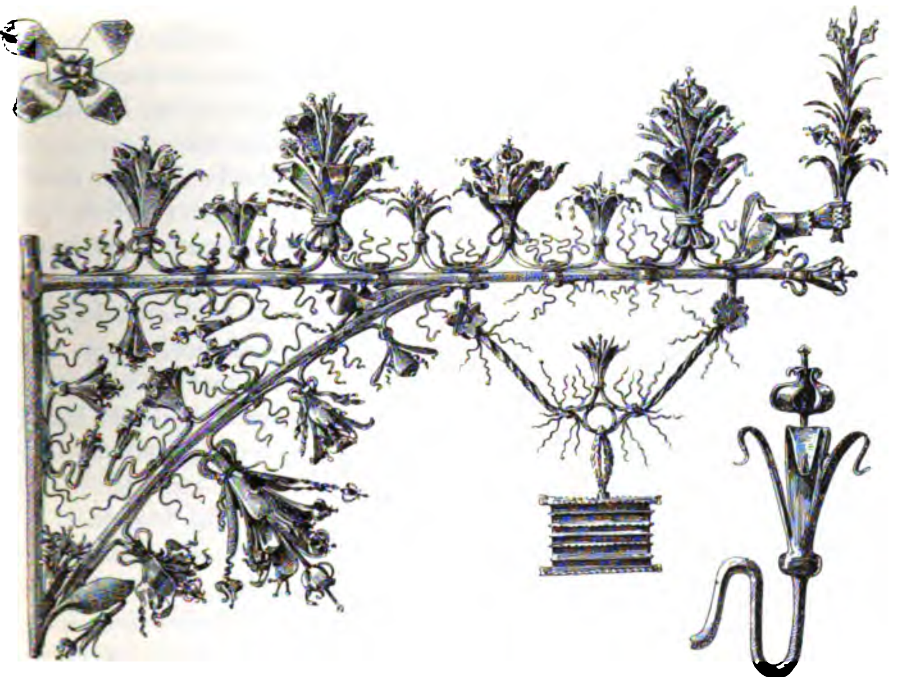


Fig. 144. Wandarm am Freitagsmarkt in Brügge. S. 194.

Schon früher wurde einmal auf schmiedeiserne Grabkreuze hingewiesen, hier mag noch hinzugefügt werden, daß sie seit dem 16. Jahrhundert in großer Zahl im südlichen Deutschland und den Alpenländern gefertigt wurden und erhalten sind. Auch ihre schmückende Ausgestaltung geschah im 16. und 17. Jahrhundert fast ausnahmslos mit Rundeisenranken, deren Einzelformen sich in gleicher Weise wie bei den Gittern wandeln.

In einer interessanten Studie über die schmiedeisernen Grabkreuze in Tirol (von Demminger in der Zeitschrift Kunst und Kunsthandwerk 1899, S. 291 f.) weist der Verfasser darauf hin, daß diese Kreuze zuerst nicht, wie Grabsteine, bestimmten Personen geweiht wurden, sondern

an den Enden der Gräberreihen als Ständer für Weihwasserkessel aufgestellt waren.

In allen Teilen Deutschlands und ebenso in den außerdeutschen Ländern behielt dann das Eisen seine Wertschätzung für aller Art Kamin- und Herdgerät. Auch ganz aus Schmiedeisen gefertigte oder mit geschmiedetem Rankenwerk verzierte Oefen sind aus dem 17. Jahrhundert erhalten, z. B. auf *Schloß Röthelstein* bei Admont aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Fig. 145. Zunftschlüssel aus Franken, *München, Nat.-Mus.* S. 196.

Kunstreich geschmiedete Glockenstühle sind weiter als Arbeiten der Eisenschmiede anzuführen; waren sie in zierlicher Form an den Haustüren der Wohnhäuser angebracht, wurde auch die Zugstange und der Handgriff nicht selten reicher geschmückt.

Aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts haben sich einige trefflich geschmiedete, als Pokale oder Innungszeichen der Schlosser verwendete sehr große Schlüssel erhalten. Einer dieser Schlüssel, der sich im Mainzer Museum befindet, wurde von Michael Platter im Jahre 1662 gefertigt.

Ein besonders schönes Beispiel im Münchener Nationalmuseum stammt aus einer Zunftstube in Unterfranken und wurde im Jahre 1680 hergestellt (Fig. 145, S. 196). Auch in *Kopenhagen* hat sich solch ein Innungsschlüssel vom Jahre 1669 erhalten.

Als seltene Werke deutscher Schmiedekunst mögen ein Jagdfalkenbauer im Besitz des Berliner Kunstgewerbemuseums aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und eine 10 Meter hohe Gartenpyramide aus Billwärder bei Hamburg (jetzt vor dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe aufgestellt), in der Zeit um 1700 entstanden, nicht unerwähnt bleiben.

Ausführlicher gewürdigt zu werden verdienten die besonders in Deutschland, den Niederlanden und Frankreich im 16. und 17. Jahrhundert oft überaus reizvoll in Schmiedeisen gestalteten Hausanker, Kaminaufsätze, Turmkreuze, Wetterfahnen, Dachrinnenarme und dergleichen, doch der Hinweis muß genügen.

Von kirchlichen größeren Schmiedeisenarbeiten aus derselben Zeit wurden bereits einige Kanzeln in spanischen Kirchen angeführt.

Für die Jakobskirche in *Boskowitz* in Mähren wurde im Jahre 1626 von dem Schlosser Fiota Sylvester aus Chiavenna eine Kanzel angefertigt, die nach der Filialkirche *Allerheiligen* verbracht und dann durch eine andere ersetzt wurde.

Opferstöcke und Weihbeckenständer mögen ebenfalls genannt sein als Arbeiten der Schmiede in Deutschland.

Die ursprünglich wohl allein zur Herstellung der Hostien in den Kirchen und Klöstern verwendeten Oblateneisen (s. S. 40) wurden in jüngerer Zeit auch in den Familien zur Herstellung von Adventskuchen und dergleichen gebraucht. Zahlreiche Beispiele mit eingegrabenen Wappen, Inschriften und christlichen Symbolen sind in guter Ausführung aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhalten, wie nicht unerwähnt bleiben soll.



Fig. 146. Beckenständer des 15. Jahrhunderts in Siena, Casa di S. Caterina. S. 197.

Von den schmiedeisernen Gebrauchsgeräten Italiens mag hier noch besonders der Beckenständer gedacht werden.

Die bald zur Aufnahme wärmender Holzkohlen, bald als Waschgefäße hergerichteten Kupfer- oder Messingbecken ruhten in der Zeit bis zum 16. Jahrhundert zumeist auf einem dreifüßigen tischartigen Eisengestelle, von dessen kräftigem Mittelstamme auch nach oben hin drei Arme auswachsen, deren wagerechte Verbindungen oben die Unterlage für das Becken bilden (Fig. 146, S. 197). Oftmals ist, wie z. B. bei einem in London befindlichen Beispiele, das Becken von einem hochaufgerichteten Arme überragt, der an einem Haken eine Lampe oder ein Räuchergefäß tragen sollte. Die Behandlung der Einzelformen erinnert an die Pferderinge der Paläste und in den Zwickelfüllungen an die durchbrochenen Blechfriese der älteren Maßwerkgitter.

Bei den jüngeren Beckenständern, besonders bei denen des 17. und 18. Jahrhunderts, vereinigen sich in der Regel die Füße und das obere

Traggerüst nicht an einem geraden Mittelgliede. Die Füße, jetzt oft vier, steigen bei diesen vielmehr in bewegter Linienführung von unten nach oben auf, werden durch einzelne Ringe oder dergleichen zusammengehalten und die Zwischenräume oft in reichster Weise mit zierlich geschmiedeten Ornamenten gefüllt.

An die Stelle der tragbaren Heizbecken trat in Italien in großen vornehmen Häusern der Kamin; auch zu seiner Ausstattung wurde in Italien gern das Schmiedeisen verarbeitet. Die zur Aufnahme der Holzscheite bestimmten Feuerböcke sind in kunstvoller Ausgestaltung zahlreich erhalten, seltener finden sich die zugehörigen Schüreisen und Zangen in reicherer Schmiedeisenarbeit; eine vollständige Kamineinrichtung mit Eisengeräten ist z. B. in *Florenz* im Bargello, dem jetzigen Nationalmuseum, erhalten.

Eisenfeinarbeiten.

Aus allen diesen doch überwiegend mit den groben Werkzeugen des Schmiedes und Schlossers gefertigten Eisenarbeiten fällt eine umfangreiche Gruppe oft mit raffiniertester Feinheit geschaffener Eisenwerke heraus, die zu allermeist ohne eine praktische Bestimmung nur als Prunkstücke bestimmt waren oder auch, ähnlich wie es bei den reichen Schloßbeschlägen erwähnt wurde, als Meisterstücke entstanden.

Die vornehmsten Techniken, die bei diesen Arbeiten in Anwendung kamen, waren der Eisenschnitt, das Aetzen und die Tauschierung, die an einzelnen Stücken in vollendetster Darstellungskunst vereinigt zu bewundern sind.

Deutschland und Italien sind die Ursprungsländer fast aller bedeutenden Arbeiten der Art und Zeit, und in Deutschland kommen wohl allein *Nürnberger* und *Augsburger* Künstler in Betracht. Die Glanzwerke der Waffen- und Harnischkünstler würden im Grunde dieser Gruppe beizurechnen sein, doch sie würden über den Rahmen dieser Schrift hinaus gehen. Arbeiten anderer Art sind hier kurz zu betrachten.

Die künstlerisch und technisch hervorragendste Leistung dieser Zeit dürfte ein in Eisen geschnittener Lehnstuhl sein, der bezeichnet ist: „Thomas Ruker fecit 1574“ und sich seit dem 18. Jahrhundert in England in Privatbesitz befindet. Ueber den Künstler ist nicht mehr bekannt, als daß er in *Augsburg* gelebt hat. Die Geschichte des Stuhles steht jedoch fest. Er wurde von der Stadt *Augsburg* dem Kaiser Rudolf II. geschenkt, im Jahre 1648 wurde er von den Schweden aus *Prag* entführt und durch eine schwedische Familie später nach England gebracht. In über 130 Feldern finden sich daran Szenen aus dem Leben Rudolfs II. (nach anderen Angaben Darstellungen aus der Geschichte Roms) und aus dem Alten Testament (nähere Angaben und Abbildungen in: The Art journal 1898, S. 298 ff.).

Ein höchst achtbares deutsches Werk, das angeblich im Jahre 1588 gefertigt wurde, ist eine eiserne Truhe aus der Ambraser Sammlung in *Wien*. Der auf einer von vier Kugelfüßen getragenen kräftigen schlichten Platte ruhende, etwa würfelförmige Körper ist an den senkrechten Kanten mit gedrungenen dorischen Säulen besetzt und den postamentartig ausgebildeten Deckel krönt ein Ritter zu Pferde. Die Vorderseite ist kassettenartig profiliert und trägt einen wohlgebildeten Schloßkasten. Zur Oeffnung ist die Kenntnis des komplizierten Mechanismus erforderlich. Die in den Formen sehr eigenartig antikisierend gestaltete Kassette ist ganz bemalt und mit verschiedenen Aufschriften versehen, deren Zuverlässigkeit jedoch ebenso wie die angegebene Jahreszahl nicht ganz unzweifelhaft zu sein scheint.

Das bedeutendste Werk deutscher Eisenätzkunst des 16. Jahrhunderts dürfte die mit zahlreichen und überaus reich und schön ornamentierten Hilfsteilen ausgestattete Ziehbank sein, die der Bezeichnung nach im Jahre 1565 für den Kurfürsten August I. von Sachsen gefertigt und durch eine allem Anscheine nach frevelhafte Unbedachtsamkeit als total verschmutztes und wertlos verachtetes Stück in *Dresden* veräußert und vor einer Reihe von Jahren in den Besitz des Cluny-Museums in *Paris* gelangt ist (vergl. Aufsatz von Champeaux in Revue des arts décoratifs 1882—1883, S. 77 ff.). Ueber die Herkunft dieses köstlichen Werkes hat bisher nichts ermittelt werden können, doch dürfte wohl auch hier ein *Nürnberger* oder *Augsburger* Künstler anzunehmen sein. Im Königlichen Museum in *Dresden* befinden sich noch einige gleichartig verzierte Werkzeuge und auch etliche Vorlegemesser.

Kleinere Kassetten, teils ganz aus Eisen, teils aus Holz mit Eisenbelag und reichem geätzten Schmuck, sind in Deutschland zahlreich aus dem 16. Jahrhundert erhalten.

Im 17. Jahrhundert entstanden in Deutschland Feinarbeiten in Eisen von der künstlerischen Vollkommenheit der älteren nur noch wenige. Die Aetztechnik wurde seltener geübt, nur im Eisenschnitt erreichten einige Künstler ein virtuoses Können. Der berühmteste unter ihnen war Gottfried Leigebe, über den schon ältere Quellen, wie Andreas Gulden in seiner Fortsetzung der Neudörferischen Nachrichten (um 1602), Doppelmayr, Historische Nachrichten (1730) und Sandrart in der „Akademie“ ausführlich berichten.

Doppelmayr gibt an, daß Leigebe im Jahre 1630 zu *Freistadt* in Schlesien geboren wurde und im Jahre 1645 nach *Nürnberg* kam. Hier fertigte er ein jetzt in *München* verwahrtes Schachspiel, dessen weiße Figuren in Silber und dessen schwarze in Eisen geschnitten waren. Seine Hauptwerke sind die aus schweren Eisenklötzen herausgearbeiteten Reiterstatuetten Kaiser Leopolds (in *Kopenhagen*), König Karls II. von England

(in *Dresden*) und des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg (in *Berlin*), in dessen Dienste er 1668 trat. Auch zahlreiche kleinere Eisenschnittarbeiten, wie Degengefäße und Knäufe, Hirschfängergriffe u. a. m., gingen aus seiner kunstgeübten Hand hervor und sind zum Teil noch



Fig. 147. Schreibkassette, Italien 1567, *Wien, k. k. Museum.* S. 201.

nachweisbar (nähere Angaben über den Künstler sind zusammengestellt bei Brünnig, Die Schmiedekunst. Leipzig, H. Seemann 1902, S. 67 ff.).

Neben Leigebe muß der schon früher genannte, im Jahre 1648 geborene Bartholomäus Hoppert, der seit 1677 in *Nürnberg* tätig war, ein sehr geachteter Eisenkünstler gewesen sein. Als sein Haupt- und Meisterwerk bezeichnet Doppelmayr eine auch in seinem Werke abgebildete

Kassette, die für 1000 Taler angekauft und dem Kaiser Leopold geschenkt wurde. In den Einzelformen ist bei dieser Arbeit ein französischer Einfluß unverkennbar, was leicht dadurch zu erklären ist, daß Hoppert mehrere Jahre im Dienste Ludwigs XIV. tätig war.

Das Museum in *Kassel* besitzt ein kleines in Eisen geschnittenes Hochrelief des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, das bezeichnet ist: „Jusso fecit 1677."

Die italienischen Arbeiten dieser Gruppe sind zumeist noch reicher und zierlicher durchgebildet als die deutschen. Die Flächen und Reliefs sind bei ihnen gewöhnlich noch mit Einlagen in Gold und Silber ausgestattet.

Eines der prachtvollsten Beispiele dieser Art ist eine als Schreibkasten bestimmte Kassette im k. k. Museum in *Wien*, die im Jahre 1567 von Joseph de Vici geschaffen wurde (Fig. 147, S. 200).

Mailand war besonders wegen solcher Arbeiten im 16. Jahrhundert berühmt und als dort entstanden gelten z. B. eine im Besitz des South Kensington-Museums in *London* befindliche Spiegelfassung und ein Schachbrett.

Ob eine durch die letzte Pariser Weltausstellung weiten Kreisen bekannt gewordene, blank polierte Eisenstatuette Ludwigs XIV. als ein in der Technik Leigebes aus dem vollen geschnittenes französisches Werk angesehen werden darf, steht nicht unzweifelhaft fest. Man weiß aus Angaben Davilers in seinem Cours d'Architecture vom Jahre 1691, daß man damals in Frankreich bereits ein schmiedbares Gußeisen herzustellen verstand, das der Nachziselierung keinerlei Schwierigkeiten bot. Da weiter bekannt ist, daß am Hofe Ludwigs XIV. einmal eine in Eisen gegossene Statuette als eine höchst erstaunliche Leistung der Kunsttechnik bewundert worden ist, liegt die Annahme nahe, daß es sich um jenes jetzt in Privatbesitz befindliche Werk handelt.

Einige andere größere französische Eisenschnitt- oder Tauschierarbeiten aus dem 16. und 17. Jahrhundert waren auf der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club im Jahre 1900 zu sehen, darunter besonders eine Kassette mit dem Mediciwappen.

Von den wenigen nachweisbaren englischen Eisenfeinarbeiten sei eine Holzkassette angeführt, die auf einem Samtbezuge mit zart durchbrochenen eisernen Rankenmustern bedeckt ist. Sie befindet sich im Besitze des Berliner Kunstgewerbemuseums und dürfte aus dem Nachlasse der im Jahre 1694 gestorbenen Königin Maria, der Gemahlin Wilhelms III., stammen, worauf das in das Ornament eingefügte Monogramm und andere Anzeichen hindeuten.

Achtzehntes Jahrhundert.

Im 18. Jahrhundert ist der deutschen Schmiedeisenkunst nach Umfang und künstlerischem Werte nur die französische an die Seite zu stellen, in allen übrigen Ländern entstanden nur Eisenarbeiten von mäßiger Bedeutung.

Die Aufgaben der Schmiede änderten sich im 18. Jahrhundert nicht sonderlich. Mehr noch wie vorher sind die bedeutendsten Schöpfungen der Eisenmeister im Gebiete der Gitterschmiedekunst zu suchen. Die in den beiden vorhergehenden Jahrhunderten so meisterlich geübten Techniken des Schneidens, Aetzens und Tauschierens wurden selten und nur bei Gegenständen geringer Größe angewendet. Auch eiserne Beschläge finden sich an Türen dieser Zeit nur ausnahmsweise und an Möbeln so gut wie gar nicht mehr. Entschiedener als in den vorhergehenden Jahrhunderten traten im 18. Jahrhundert kurz aufeinander folgende Wandlungen des Formgeschmackes auch an den Schmiedeisenarbeiten hervor.

Im Beginne des Jahrhunderts, bis um das Jahr 1715, blieben in den deutschen Gittern mit spitzzackigem Akanthuslaubwerk besetzte Ranken das fast allein herrschende Ziermotiv. Dann zeigten sich in dem jetzt durchgehends aus vielfach flachen Vierkantstäben gebogenem Rankenwerk, meist als Verbindung zweier im Gegensinne gerollter Windungen, gerade, meist etwas breitere profilierte Glieder, und während solche gradlinigen Elemente in den Gittern immer weiteren Raum einnahmen, traten die Spiralen zurück und schrumpften zu C-Schnörkeln mit zugleich schmäler gewordenen Blättern zusammen. Andere Elemente, wie mit Rosetten besetzte, aus flachen gekreuzten Stäbchen gebildete Gittermuster, weiter palmettenartige Bildungen, Blumen in fast natürlichen Formen, Baldachine und andere Architekturmotive, Vasen, Wappen und Getier wurden in die Muster hineinkomponiert.

Die Vorstufen dieser eigenartigen Ornamentik sind in Deutschland weit zurückzuverfolgen; eine nahe verwandte, zwar mehr gelockerte Kompositionsweise fällt besonders auf bei einer Reihe von Gittern aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Wenn man trotzdem französischen Werken den entscheidensten Einfluß auf die Entwicklung dieser Ornamentik beimißt, so darf das nur auf die unmittelbaren Vorstufen bezogen werden, die ihrerseits zweifellos nicht unabhängig von älteren deutschen Zierformen entstanden waren.

Der starke französische Einfluß auf die deutsche Schmiedeisenornamentik des 18. Jahrhunderts wurde besonders genährt durch die damals zahlreich in Anlehnung an die schon früher angeführten Vorbilderstiche

französischer Meister in Deutschland, besonders in Augsburg veröffentlichten Stichfolgen (näheres über die Stecher und ihre Arbeiten bei

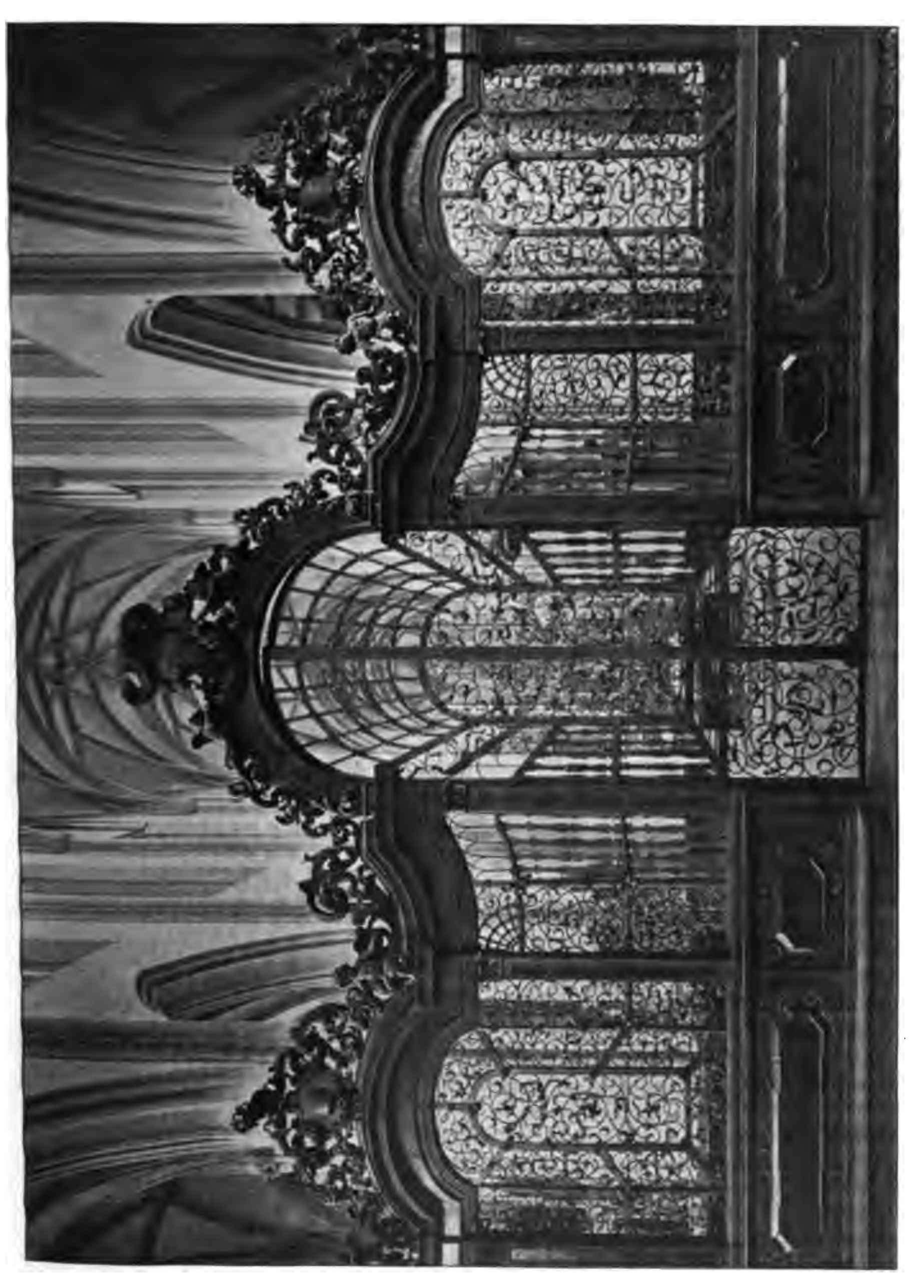


Fig. 148. Gitter vom Jahre 1712 in Augsburg. S. 204.

Brüning, Die Schmiedekunst, Leipzig 1902, S. 72 und folgende). Durch die damals auch in Deutschland teils von Berufstechern, teils von zeich-

nerisch geschulten Schlossern entworfenen Vorlagen wurde schon damals für das Ornament der Zeit von etwa 1715—1745 die heute wieder aufgenommene Bezeichnung „Laub- und Bandelwerk" verbreitet.

Gegen die Mitte des Jahrhunderts setzte dann die mit dem Namen Rokoko belegte Kunstperiode ein.

Die geradlinigen Elemente wurden aus dem Inneren der Ornamentmassen mehr und mehr verdrängt und C-Schnörkel an C-Schnörkel gereiht. Die schlanken zackigen Blätter wurden zumeist breiter und lappiger, oft muschelartig gestaltet und wuchsen dann hahnenkammartig aus den Kurvenstäben hervor.

Gegen Ende des Jahrhunderts, anscheinend in den Siebzigerjahren, setzte auch in Deutschland bei den aus jener Zeit verhältnismäßig sehr spärlich erhaltenen Schmiedeisengittern eine heftige Reaktion gegen den Ueberreichtum der Kurvenornamentik ein. Ueberwiegend geradliniges Stabwerk in einfachsten Kombinationen mit wenigen antikisierenden Zierformen ausgestattet, kennzeichnet den Geschmack dieser Zeit.

Die Schmiede der westlichen und südlichen deutschen Landesteile zeigen sich im 18. Jahrhundert mehr wie in den vorhergehenden Jahrhunderten ihren norddeutschen Handwerksgenossen überlegen.

Von den Gittern aus dem Beginne des 18. Jahrhunderts, bei denen also noch die mit Akanthuslaub besetzten großen Spiralranken das Hauptfüllmotiv bilden, sollen die wichtigeren, einigermaßen zuverlässig datierbaren nur angeführt werden.

Ein perspektivisch komponiertes Gitter dieses Typus befindet sich in der Stiftskirche von *Ellwangen* vor der im Jahre 1701 gestifteten Nepomukkapelle. Vielleicht das bedeutendste Beispiel ist das ebenfalls perspektivische Gitter, das die Ulrichskirche in *Augsburg* nahe dem Eingange quer durchteilt; es wurde im Jahre 1712 ausgeführt (Fig. 148, S. 203). Bemerkt zu werden verdient dabei, daß in der reichen, in Holz geschnitzten Umrahmung bereits stark die Motive der folgenden Periode, das Laub- und Bandelwerk, in den Vordergrund tritt. Schon früher wurde darauf hingewiesen, daß die Schmiede besonders zähe an den einmal aufgenommenen Formen festhalten.

Das Gitter am *Augsburger* Merkurbrunnen vom Jahre 1716 ist derselben Gruppe beizurechnen.

Ein Gitter des Rankentypus mit stumpfen Blättern in der alten Kapelle in *Regensburg*, das angeblich im Jahre 1726 angefertigt wurde, möchte man auch eher als Arbeit aus dem Ende des 17. Jahrhunderts ansehen.

In *Ulm* war ein Meister Joh. Vitus Bunz für das Münster in ähnlichem Sinne tätig.

Ein höchst reizvolles Gitter, das die Jahreszahl 1716 trägt, dient als

Kapellenabschluß in der Kirche des *Stiftes Stams* in Tirol (Fig. 149, S. 205). Im oberen Bogenfelde sind in anmutigster Weise die Akanthusranken mit natürlich gebildeten Blättern und Blüten, besonders zahlreichen Rosen, untermischt.

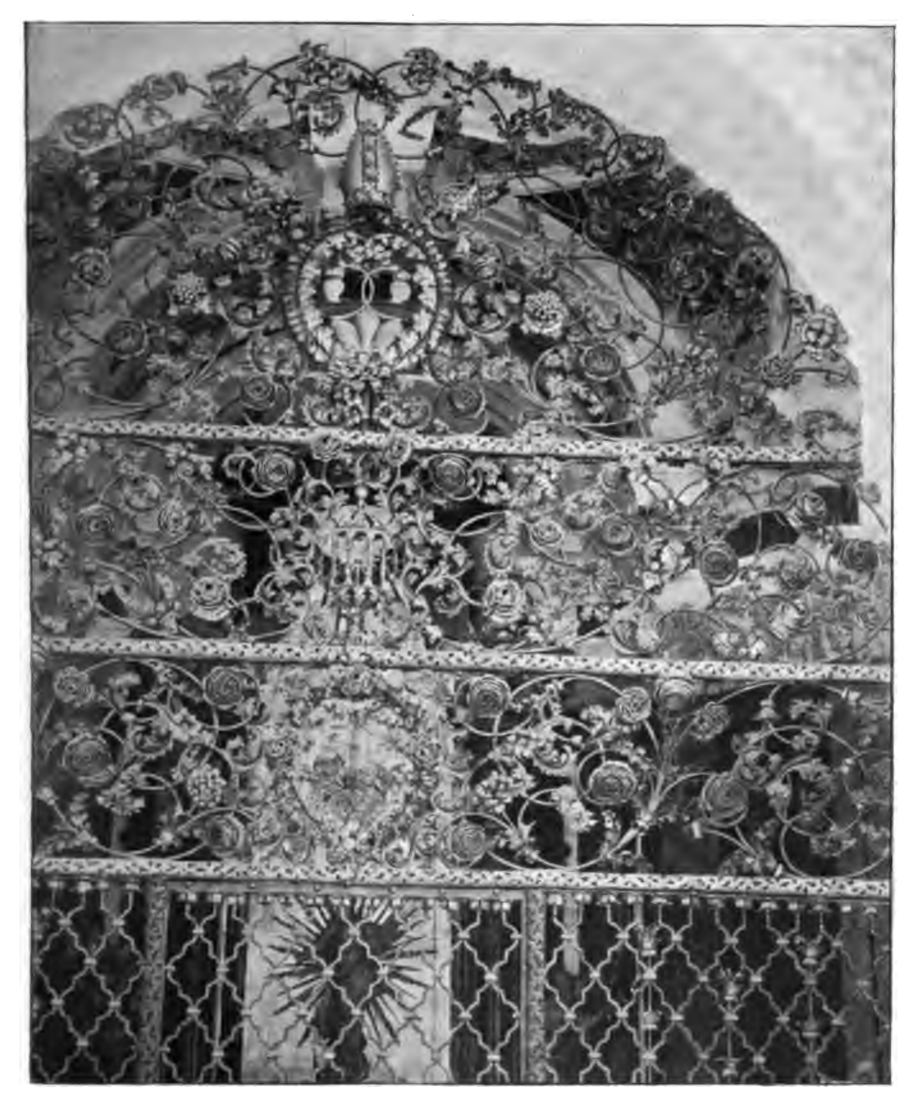


Fig. 149. Gitter vom Jahre 1716 im Stift Stams. S. 205.

Mehrere künstlerisch vielleicht noch höher stehende Gitter in der *Abtei Wilten* bei Innsbruck dürften von demselben unbekannten Meister ausgeführt worden sein.

In *St. Florian* (Oberösterreich) arbeitete zu Anfang des 18. Jahr-

hunderts der Schmied Sebastian Zierlewang für das früher genannte Kloster vermutlich in gleichem Formcharakter (Abbildungen standen dem Verfasser nicht zur Verfügung). Von seiner Hand entstand, wie angenommen wird, das im Jahre 1704 in der Frauenkapelle aufgestellte Gitter und sicher im Jahre 1705 die beiden Gruftgitter, für die er 410 fl. erhielt.

Im Park des jetzigen Theresianum in *Wien* befindet sich ein per-



Fig 150. Treppengitter in Aachen. S. 208.

spektivisches Akanthusrankengitter, das zur Zeit Karls VI. (1711—1740), vermutlich um 1715, gefertigt wurde.

Prachtvolle Schmiedeleistungen sind die ganz zu Anfang des Jahrhunderts (1701) entstandenen Gitter der Klosterkirche zu *Trebnitz* in Schlesien.

Etwas rückständig in der Formengebung ist das vom Stiftsschlosser Jakob Mayr im Jahre 1727 als Abschluß der Hochbergschen Kapelle in der Vinzenzkirche in *Breslau* gefertigte Gitter.

Die Periode von 1715 bis etwa 1745, die Zeit der Laub- und Bandelwerkformen, bezeichnet wohl den Höhepunkt der deutschen Schmiedekunst des 18. Jahrhunderts, in überreicher Menge entstanden

an zahlreichen Orten künstlerisch und technisch gleich hervorragende Werke.

Wenn auch das südliche Westdeutschland in dieser Periode an Zahl bedeutenderer Werke hinter den südöstlichen Landesteilen zurücksteht, so



Fig. 151. Gitter in Weingarten i. B. S. 208.

sind doch auch dort eine Reihe trefflicher Leistungen zu verzeichnen. Allgemein kann man sagen, daß im 18. Jahrhundert in Deutschland, wie schon früher in Frankreich, für die Residenzen der weltlichen und geistlichen Fürsten die reichsten Schmiedewerke entstanden. Dementsprechend verloren in den einzelnen Landesteilen manche vorher für das Schmiedehandwerk besonders wichtigen Städte an Bedeutung und andere nahmen ihren Platz ein.

Im Niederrheingebiete und in Westfalen sind nur wenige bedeutendere Schmiedewerke anzuführen. An erster Stelle beachtet zu werden verdient hier jedenfalls die Schmiedeisenausstattung eines Privathauses in *Aachen*, des Hauses, das der Bürgermeister von Wespien um das Jahr 1740 erbauen ließ. Die schönen Gitter am Balkon und im Treppenhause (Fig. 150, S. 206) sind ihrer Gesamtkomposition nach kaum noch in den Kreis des Laub- und Bandelwerktypus zu rechnen, doch fehlt anderseits noch die für die Folgezeit so charakteristische Rokaillebildung.

Im mittel- und oberrheinischen Gebiete sind bemerkenswerte, zuverlässig datierbare Gitter ebenfalls spärlich erhalten.



Fig. 152. Gitter in Schönthal i. W. S. 208.

In *Mainz* befindet sich am großherzoglichen Palast aus der Zeit 1731 bis 1739 ein Balkongitter im Laub- und Bandelwerktypus.

Ein Tor und Gitter vom Jahre 1742 im Römer zu *Frankfurt a. M.* läßt bereits Formwandlungen durchblicken, die einige Jahre später zur allgemeinen Herrschaft kommen.

Eines der schönsten und größten rheinischen Schmiedewerke dieser Zeit ist das wiederum perspektivische Torgitter in der Kirche von *Weingarten* (Kreis Karlsruhe) (Fig. 151, S. 207).

Noch in den Zwanzigerjahren (1727?) entstand das große Gitter der Kirche in *Schönthal i. W.* (Fig. 152, S. 208).

Auch die Reihe der *Konstanzer* Domgitter wird in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weiter vervollständigt (Fig. 153, S. 209).

Einige vortreffliche Laub- und Bandelwerkgitter haben sich in *Zürich* erhalten, darunter besonders ein ausgezeichnetes Oberlicht vom Jahre 1726 am Hause „Zum Stein-Böcklin" (Fig. 154, S. 210).



Fig. 153. Gitter in Konstanz. S. 208.

Besonders bemerkenswert durch seinen reichen Gitterschmuck ist das in den Jahren 1732—1735 erbaute Rathaus in *Schwäbisch Hall.* Ein Gittertor, Oberlichtgitter, Balkonbrüstungen und Fensterkörbe zieren die Fassade.

In den Dreißigerjahren begann *Würzburg* sich zu einem glanzvollen Mittelpunkte der westdeutschen Schmiedeisenkunst zu entwickeln.

Wahre Prachtwerke, deren bedeutendstes leider verschollen ist, entstanden für das damals bischöfliche Schloß und den Dom. Dank der sorgfältigen Untersuchungen Brünings in seinem schon verschiedentlich genannten Buche „Die Schmiedekunst“, sind wir kaum in einem anderen Falle so gut unterrichtet, wie über die Entwicklung der Arbeiten in Würzburg und über die in Betracht kommenden Künstler.

Da hier nur kurze Angaben möglich erscheinen, sei auf jene Schrift besonders hingewiesen und zur Ergänzung der Abbildungen auf das Tafelwerk von F. Ehemann, Kunstschmiedearbeiten aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, Berlin 1884.

Die besten *Würzburger* Schmiedewerke sind Arbeiten des Joh. Georg



Fig. 154. Oberlichtgitter vom Jahre 1726 in Zürich. S. 209.

Oegg (1703—1780) aus Siltz in Tirol und des Stadtschlossers Markus Gattinger.

Das erste größere Schmiedewerk, das dem Meister Oegg zugeschrieben werden darf, ist das Gitter der Schönbornschen Kapelle am Dom, die 1736 geweiht wurde.

Genauere Nachrichten sind erhalten über das 1821 aus gewissenlosem Unverstand entfernte Ehrenhofgitter vor dem Schlosse. Der Meister begann im Jahre 1737 damit, und es scheint 1741 vollendet gewesen zu sein; erhaltene Stiche (Abb. bei Brüning a. a. O. S. 117) geben über seine Gestalt Auskunft. Wie auch andere Arbeiten Oeggs aus dieser Zeit erkennen lassen, arbeitete der Meister damals noch überwiegend in den Formen des Laub- und Bandelwerks. Die Mehrzahl der erhaltenen Würzburger Schmiedewerke entstand gegen die Mitte des Jahrhunderts und in den folgenden Jahrzehnten im Formkreise des Rokoko, auf S. 227 wird darüber näheres gesagt.

Als *Nürnberger* Arbeiten des Laub- und Bandelwerktypus seien das Gitter auf der Karlsbrücke vom Jahre 1728 und ein schönes Oberlicht im

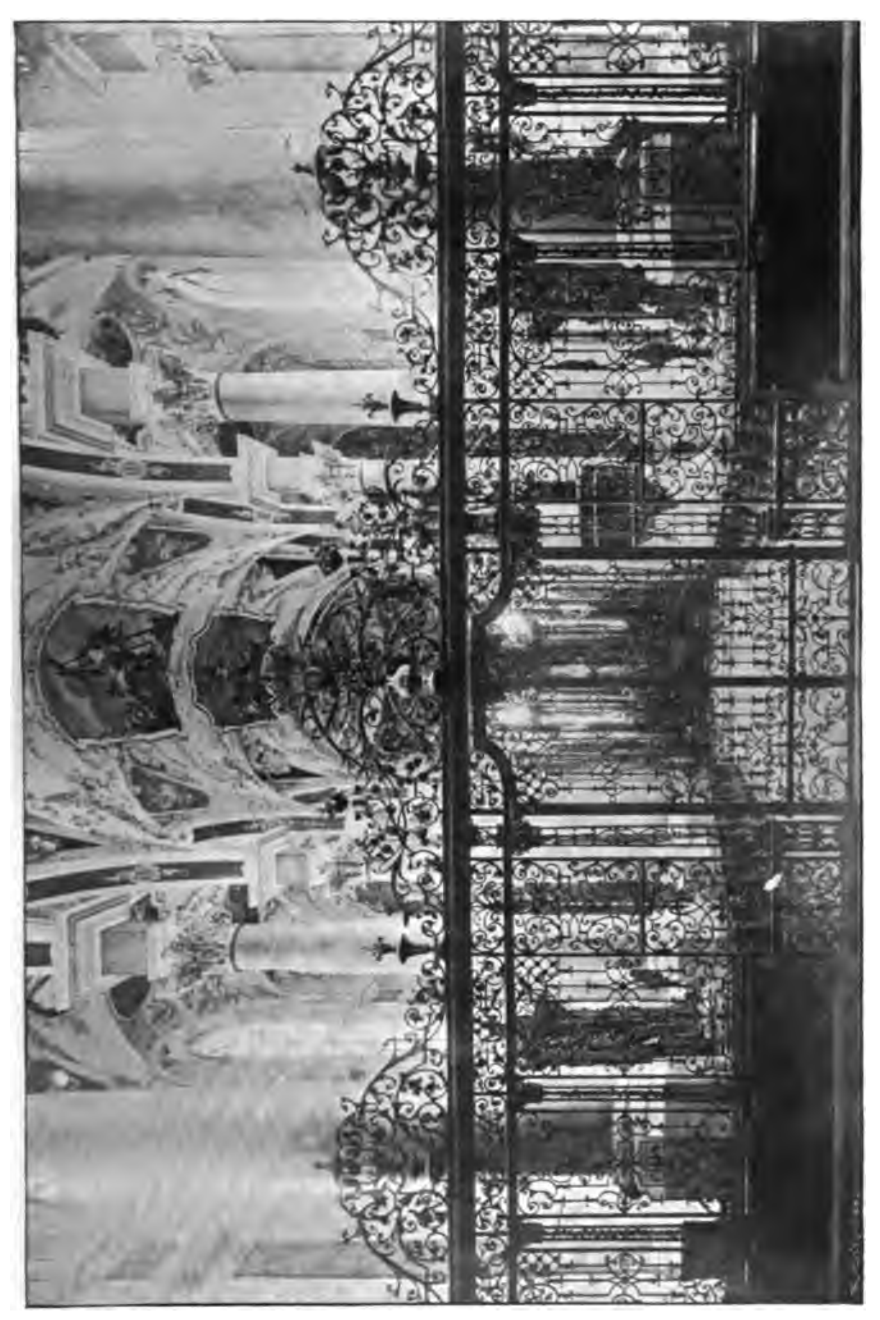


Fig. 155. Gitter, 1744 vollendet, in Augsburg. S. 212.

Münchener Nationalmuseum mit der Jahreszahl 1736 genannt. In *Regensburg* ist das Torgitter von St. Emmeran ein sehr reiches, dicht komponiertes Werk derselben Art, das um 1733 gefertigt sein soll.

Das Hauptwerk dieser Periode in *Augsburg* ist die große, nahe am Eingange in der Kreuzkirche aufgestellte Gitterschranke (Fig. 155, S. 211). Der Stadtschlosser Joh. Mich. Hoch und sein Geselle Joh. G. Rummel haben es in den Jahren 1741—1744 verfertigt.

Einige schöne Gitter dieser Zeit sind in und um *München* erhalten, genaue Daten über die einzelnen Werke sind zwar bisher selten bekannt.

Wohl um 1725 dürfte das Gitter in der Heiligengeistkirche gefertigt sein.

Sehr früh treten in *München* die für die folgende Periode charakteristischen muscheligen Bildungen im Gitterwerk auf. In den Dreißiger-



Fig. 156. Oberlichtgitter in Wien. S. 215.

jahren leitete François Cuvilliés (näheres über die Entwürfe des Künstlers für Schmiedeisen bei Brüning a. a. O. S. 110) die Ausstattung der reichen Zimmer in der Residenz, und nach seinen Entwürfen sind jedenfalls verschiedene erhaltene Gitter ausgeführt, die schon die Wandlungen der Laub- und Bandelwerkformen zu den Rokokoformen deutlich erkennen lassen. Als der Schmied dieser Gitter wird Nikolaus Berneckher genannt.

Von demselben Meister wurden auch die reizvollen Gitterarbeiten am ehemals Preysingschen Palais in *München* ausgeführt, die ebenfalls gegenüber anderen deutschen Schmiedearbeiten dieser Zeit wesentlich fortgeschrittenere Formen zeigen. Bekannt ist, daß Berneckher in der vom Kurfürsten Max Emanuel eingerichteten Schlosserei sein Handwerk erlernte unter Leitung des französischen Schlossers Antoine Motte und des Kunst- und Eisendrechslers François Houard.

In der Klosterkirche des unweit München gelegenen Diessen befindet

sich ein sehr geschmackvolles Gitter in Laub- und Bandelwerkformen, das bezeichnet ist:

„Marx Kriner. Pirger. schlosser In Minichen 1739.“



Fig. 157. Gittertor in Wien. S. 215.

Die ungleich meisten und großartigsten Werke der Schmiedekunst entstanden in dem hier betrachteten Zeitabschnitte unbedingt in den süd-



Fig. 158. Gittertor vom Schloß Belvedere in Wien. S. 215.

östlichen deutschen Ländern, vor allem in Ober- und Niederösterreich mit *Wien* als dem Mittelpunkte. Nur einige der bedeutendsten Gitter-

werke können besprochen werden; zur Vervollständigung sei hingewiesen auf Ilg und Kabdebo, Wiener Schmiedewerke des 17. und 18. Jahrhunderts, Dresden 1883. Mit 60 Lichtdrucktafeln.

Die Laub- und Bandelwerkperiode setzt in *Wien* mit etlichen in ihrer Art unübertroffenen Werken ein, den Oberlichtgittern am Palais der Ungarischen Garde (ehemals Trautsonscher Palast) (Fig. 156, S. 212).



Fig. 159. Mittelteil eines Gittertores vom Schloß Belvedere. S. 215.

Dieser Palast wurde im Jahre 1712 im Bau vollendet, und wenn, wie man annehmen darf, die Gitter gleichzeitig entstanden, wären es in Deutschland, soweit bekannt ist, überhaupt die frühesten Schmiedearbeiten in jenem Formcharakter.

Nur um wenige Jahre jünger sind, wiederum der Erbauungszeit nach gerechnet, die großen Gittertore an dem im Jahre 1719 eingeweihten Kloster der Salesianerinnen in *Wien* (Fig. 157, S. 213).

Jedenfalls zu Anfang der Zwanzigerjahre entstanden die überaus prachtvollen Eisengittertore des Belvedere (Fig. 158, S. 214 u. Fig. 159,

S. 215), denen schon in einer 1727 erschienenen Dissertation die höchste Lobpreisung zu Teil wurde (s. Ilg und Kabdebo).

An dem im Jahre 1725 vollendeten Palais Schwarzenberg gehören die Brüstungsgitter der Säulenvorhalle zu den schönsten ihrer Art. Es scheint Daniel Gran, einer der hervorragendsten Dekorationskünstler der Zeit, dazu die Entwürfe geliefert zu haben, die von dem Schlosser Schenneckh mit französischen Gehilfen ausgeführt sein sollen. Auch bei einer Reihe anderer Schmiedewerke gilt Gran mehr oder minder begründet als der Erfinder (vergl. Schirek, Die Kunstschlosserei in Mähren, Brünn 1893. und Ilg, Mitt. des k. k. Oesterr. Mus. N. F. II. S. 281).



Fig. 160. Balkongitter in Wien. S. 216.

Eine zuverlässige Nachricht gibt Auskunft über die Entstehung des Balkongitters im Hofe des alten Rathauses über dem Andromedabrunnen Donners (Fig. 160, S. 216). Der Wiener Schmied Simon Vogel erhielt dafür im Jahre 1725 eine Bezahlung von 460 Gulden.

Die Jahreszahl 1731 trägt an den Pilastersockeln ein mächtiges Prunktor vor der Prinz Eugenkapelle in der Stephanskirche. Schließlich seien als Hauptwerke der Wiener Schmiedekunst im Laub- und Bandelwerkformkreise noch die Gitter an der im Jahre 1744 gestifteten Johanneskapelle an der Donau genannt, in denen sich aber schon einzelne Rokaillemotive finden (Fig. 161, S. 217).

Aehnlich bedeutsame Schmiedewerke wie in der Hauptstadt finden sich aus dieser Zeit an vielen Orten der österreichischen Monarchie.

Im Stifte *St. Florian* müssen wiederum ein paar treffliche Gitter angeführt werden. Das eine neben der Probstei aufgestellte trägt die Jahres-



Fig. 161. Gitter in Wien, Johanneskapelle. S. 216.

zahl 1721 und daneben die Buchstaben . I. B. P., was zu lesen ist als Joannes Baptista Praepositus (Fig. 162, S. 218). Gefertigt wurde es für etwa 460 Gulden von dem Schmied Nikolaus Peigine, der damals in

St. Florian tätig war und auch das vor der Treppe aufgestellte Gitter mit der Jahreszahl 1730 ausführte (Fig. 163, S. 219). Beide zeigen entschiedene Verwandtschaft, das jüngere nur entwickeltere Formen (vergl. Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian, S. 208).



Fig. 162. Gitter vom Jahre 1721 im Stifte St. Florian. S. 217.

Unter die vorzüglichsten Schmiedewerke dieser Zeit muß auch ein Torgitter mit der Jahreszahl 1727 im bischöflichen Palast von *St. Pölten* (Fig. 164, S. 220) gerechnet werden.

Für die Wallfahrtskirche am *Hafnerberge* bei *Pottenstein* wurden

(nach Angabe von Ilg) zwischen 1729 und 1745 eiserne Torgitter angefertigt. Auch für das Stift *Klosterneuburg* wurden in dieser Zeit ausgezeichnete Gitterarbeiten ausgeführt (Fig. 165, S. 221).

Mit den Schmiedewerken des Belvedere hat man die ähnlich reichen und schönen Gitter des *Schlosses Schloßhof a. d. March*, die um das Jahr 1728 entstanden sind, in Beziehung gebracht (Fig. 166, S. 222, Fig. 167, S. 223 u. Fig. 168, S. 224). Man hat für sie wegen ihrer großen Ver-



Fig. 163. Gitterbekrönung vom Jahre 1730 im Stifte St. Florian. S. 218.

wandtschaft im Gesamtaufbau wie in den Einzelformen denselben Schmied angenommen. Angeblich sollen die *Schloßhofer* Gitter von einem Schmiede aus *Holitsch* ausgeführt sein; zuverlässige Nachrichten fehlen überhaupt.

Hingewiesen ist ferner bereits (von Ilg) auf die Aehnlichkeit jener Gitter mit denen des *Schlosses Esterhazy* in Ungarn und dem Gittertor der Kirche in *Großweikersdorf*.

Von den mährischen Schmiedearbeiten dieser Zeit verdienen erwähnt zu werden die Gitter im Schlosse und im Parke von *Nikolsburg*, die alle von dem Hofschlosser Heinrich Förster in *Brünn* gefertigt wurden, vielleicht auch nach Entwürfen Daniel Grans (vergl. Schirek, die Kunstschlosserei in Mähren, Brünn 1893, S. 16).



Fig. 164. Gittertor vom Jahre 1727 in St. Pölten. S. 218.

In größerer Anzahl finden sich gute Gitter der Laub- und Bandelwerkperiode auch in *Salzburg, Graz* und besonders in *Prag.*

In Schlesien, Sachsen und dem ganzen nördlichen Deutsch-

land sind kaum nennenswerte Schmiedeisengitter aus dieser Zeit erhalten und auch wohl nicht entstanden, nur einige gut datierbare Werke mögen angeführt werden.

Ein mit der Jahreszahl 1747 bezeichnetes Gittertor der Universität in *Breslau* gehört noch ganz dem Laub- und Bandelwerktypus an.



Fig. 165. Gitter in Klosterneuburg. S. 219.

Auf dem Eliaskirchhofe in *Dresden* befindet sich ein Gitter vom Jahre 1726 in jenem Formcharakter. Ein anderes stattliches Gruftgitter in Dresden mit der Jahreszahl 1733 ist neben jenen Ornamentformen zum großen Teile mit Schrift in durchbrochenem Grunde gefüllt.

In der Nikolaikirche in *Berlin* befindet sich am Grabmale des Ministers

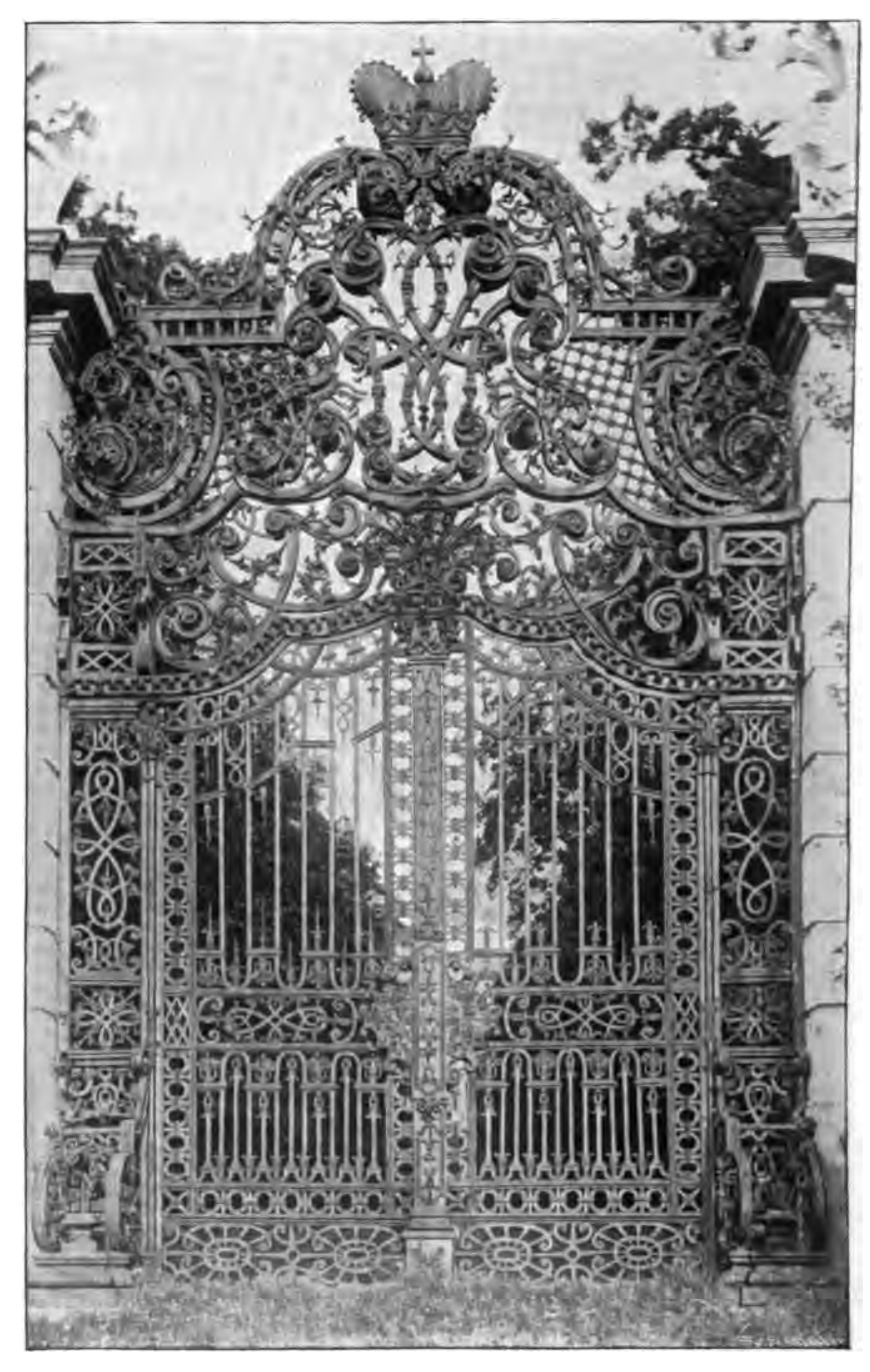


Fig. 166. Gittertor am Schloß Schloßhof. S. 219.

von Kraut ein Gitter mit reicher Laub- und Bandelwerkbekrönung, dessen Entstehung im Jahre 1725 angenommen wird.

Um das Jahr 1741 wurde für den Moltkestuhl in der Nikolaikirche in *Rostock* ein sehr geschmackvolles Gitter in denselben Formen ausgeführt (Fig. 169, S. 225).

Um das Jahr 1745, in einigen Gegenden früher, in anderen später,



Fig. 167. Teil eines Gittertores vom Schloß Schloßhof. S. 219.

wurden, wie bereits gesagt ist, in der deutschen Schmiedekunst die Formen herrschend, die man mit dem Namen Rokoko belegt hat. Die Wandlung tritt zuerst in Einzelheiten auf, erst allmählich wird auch die Gesamtkomposition eine andere; deutlicher wie eine Beschreibung, werden auch hier die Abbildungen sprechen. Die wichtigeren Werke, besonders die, über deren Ursprung irgendwelche Nachrichten Aufschluß geben, sollen in derselben landschaftlichen Gruppierung, wie vorher, kurz besprochen werden.

In voller Entwicklung treten uns die Rokokoformen an Eisenarbeiten im Treppenhause und im Konzertsaale des *Schlosses Brühl* bei Köln a. Rh. entgegen. Das schöne Geländer und eine große, in der Mitte hängende Laterne sind Arbeiten der Schlosser Köbst und Müller und wurden von



Fig. 168. Treppengitter am Schloß Schloßhof. S. 219.

diesen im Jahre 1743 geliefert, wie es scheinen möchte, nach Entwürfen des François Cevilliés, der an der Ausschmückung des Schlosses, wie feststeht, bedeutenden Anteil hat.

Ueber die reichen Gitter der in den Jahren 1753—1756 erbauten Jesuitenkirche in *Mannheim* (Fig. 170, S. 226) ist zuverlässiges nicht bekannt, man glaubt den Schlosser Peter Schoch als ihren Verfertiger ansehen zu dürfen.

Treffliche Schmiedearbeiten wurden auch für das in den Jahren 1750 bis 1776 erbaute Schloß in *Karlsruhe* ausgeführt. Ein schönes dreiteiliges Gartentor zeigt gewisse Verwandtschaft mit den Gittern des Würzburger Meisters Gattinger.

Am Chorgitter im Münster von *Ueberlingen* gibt nur die Zahl 1754 das Entstehungsjahr an, eine Meisterbezeichnung fehlt.

Eines der reichsten überhaupt geschaffenen Schmiedewerke ist das Chorgitter der ehemaligen Abteikirche in *Zwiefalten* in Württemberg, das



Fig. 169. Gitter in Rostock. S. 223.

ein Schlosser Joseph Büssel von Rankweil bei Feldkirch in den Jahren 1751—1756 ausführte. Eine mächtige architektonische Komposition mit Säulen, verkröpftem Gebälk und phantastischen Volutengiebeln ist, zu einem raffiniert perspektivisch gezeichneten Linienmuster aufgelöst, in die Gitterebene gebracht. (Große Abbildungen in: W. Kick, Barock, Rokoko und Louis XVI . . . mit Text von Dr. B. Pfeiffer, Stuttgart, o. J.)

Erinnert sei bei dieser Gelegenheit noch einmal daran, wie unendlich fruchtbar sich gerade bei Gittern der zuerst bei Wendel Dietterlin in seiner „Architektura" vom Jahre 1598 nachweisbare Gedanke, die Linienperspektive zu verwerten, erwiesen hat. Man hat die ästhetische Berechtigung solcher Gitterkompositionen erwogen, doch möchte die Frage, ganz besonders einer Leistung wie dem Zwiefaltener Gitter gegenüber, als müßig

erscheinen. (Vergl. Minkus, Die perspektivischen Gitter des 18. Jahrhunderts. Kunstgewerbeblatt 1898, S. 33 ff.)



Fig. 170. Gittertor in Mannheim. S. 224.

Bei den meisten oft recht ansehnlichen Schweizer Gittern dieser Zeit, deren eine ganze Reihe besonders in *Basel* und *Zürich* erhalten sind,

ist das Entstehungsjahr nur selten bekannt. Näheres weiß man aber über das schöne Chorgitter der Stiftskirche von *St. Gallen.* Dieses in maßvollen Rokokoformen gestaltete Gitter wurde entworfen von Anton Dirr von Ueberlingen und ausgeführt von dem gallischen Hofschlosser Jos. Mayer von Brütschwil, der im Jahre 1772 dafür Bezahlung erhielt.

Auf die köstlichen *Würzburger* Gitter der Rokokozeit wurde schon vorher hingewiesen (S. 210), sie befinden sich zumeist an Ort und Stelle. Brüning nimmt an (a. a. O. S. 122), daß wenigstens die vor 1753



Fig. 171. Gitter in Würzburg. S. 227.

entstandenen vom Meister Oegg nach den Entwürfen des Schloßarchitekten Balthasar Neumann ausgeführt wurden, auf Grund der Zeichnungen in dessen erhaltenem Skizzenbuche.

Nach den daran befindlichen Wappen wurden, wie Brüning festgestellt hat, das Portal am Rennwege und die Seitenteile des Garteneinganges am Rennwege in den Jahren 1746—1749 ausgeführt, in den folgenden fünf Jahren das Gartentor am Rennwege (Fig. 171, S. 227) und die Seitengitter dort in der Flucht der Vorderfront, von 1755—1779 das Mittelportal des Garteneingangs am Residenzplatze (Fig. 172, S. 228) und der Torbogen am Rennwege. Nicht vor dem Jahre 1770 können, der Erbauungszeit nach, die Gitter in den Arkaden angefertigt sein.

Bei den jüngeren Gittern, besonders bei dem Mittelportal des Garteneinganges am Residenzplatze, ist eine verschiedenartige Formbehandlung

der Teile ganz auffallend; die klassizistischen Elemente begannen damals auch in der Schmiedeisenkunst bereits Boden zu fassen.

Soweit nach seinen bekannten Werken zu urteilen ist, reichte das Können des schon vorher genannten Würzburger Stadtschlossers Markus Gattinger nicht völlig an die Gestaltungskraft Meister Oeggs heran und es erscheint glaubhaft, daß beide einander in Feindschaft gegenüberstanden.

Die untereinander sehr verwandten großen Chorgitter im Dome zu *Würzburg* und in der *Abtei Amorbach* wurden von Gattinger gefertigt.



Fig. 172. Gitter in Würzburg. S. 227.

Für das im Jahre 1750 vollendete Gitter in Amorbach erhielt er 4650 Gulden und 6 Dukaten Aufgeld. Auch über die bedeutenden Zahlungen an Oegg — in den Jahren 1752—1754 erhielt er 33784 Gulden — geben erhaltene Rechnungsbeläge Auskunft.

Das bedeutendste Rokokogitter in *Augsburg* (Fig. 173, S. 229) wurde von Joh. Samuel Birckenfeld, einem auch durch seine trefflichen Vorbilderstiche für Schmiedeisenarbeiten bekannten Meister (s. Brüning a. a. O. S. 113), im Jahre 1760 für die Barfüßerkirche vollendet.

Ueber Entstehungsjahr und Meister der offenbar in dieser Zeit gefertigten schönen Schmiedearbeiten am Palais des Freiherrn von Schätzler in *Augsburg* ist näheres nicht bekannt.

Als tüchtige bayerische Schmiedeleistungen der Rokokozeit mögen

schließlich auch das Eingangsgitter in der Kirche von *Fürstenfeldbruck* bei München (Fig. 174, S. 230) und die vortrefflichen Oberlichtgitter an der Kirche und am Kloster von *Ottobeuren* (Bezirksamt Memmingen) erwähnt werden.

Ueber die österreichischen Schmiedearbeiten der Rokokozeit, die an Zahl und künstlerischer Bedeutung weit hinter den Werken der voraus-



Fig. 173. Gitter, 1760 vollendet, in Augsburg. S. 228.

gehenden Geschmacksperiode zurückstehen, ist nicht allzuviel bekannt. In den Urkunden des *Stiftes St. Florian* ist uns aber wiederum der Meister überliefert, der einige treffliche dort erhaltene Gitter gefertigt hat. Angegeben wird, daß dort ein Meister Ludwig Gattringer in Linz (nicht zu verwechseln mit Gattinger in Würzburg) seit 1747 die Schlosserarbeiten für die Bibliothek und im Jahre 1749 zwei Gitter für den Vorraum, die letzteren für 750 Gulden, ausgeführt hat. Das im Gange zu dem Mine-

ralienkabinett aufgestellte Gitter scheint Gattringer erst im Jahre 1773 geliefert zu haben (Czerny a. a. O. S. 210).

In *Wien* sollen die schönen Oberlichtgitter am Ministerium des Inneren um 1753 gefertigt sein. Anscheinend um dieselbe Zeit entstand das höchst geschmackvolle Balkongitter an einem Hause der Brünnerstraße (Fig. 175, S. 231).



Fig. 174. Gitter in Fürstenfeldbruck. S. 229.

Ein Kapellengitter in der Dominikanerkirche ist bezeichnet: „S. V. F. 1769“. Man hat als den Verfertiger einen gleichnamigen Sohn des Simon Vogel, der das Balkongitter im Rathaushofe ausführte, vermutet.

Um die Mitte des Jahrhunderts wurden die Schmiedearbeiten für *Schloß Schönbrunn* ausgeführt. Das Hauptwerk, das große Meidlingertor, würde man den Formen nach in die Zeit um 1725 ansetzen, das Doppelmonogramm der Maria Theresia und Josephs II. gestattet aber kaum eine Datierung vor 1763. Ein großes Hofgitter und zahlreiche

Balkongitter, die annähernd um dieselbe Zeit entstanden, sind in bewegten Rokokoformen ausgeführt.

In der Hofkirche zu *Fürstenfeld* in Steiermark wurde das treffliche Chorgitter unter dem Abte Martin (1761—1779) von einem Mitgliede der seit alters her beim Kloster beschäftigten Schlosserfamilie Oberögger in *Bruck* angefertigt.

In *Salzburg* sind als größere vortreffliche Gitterwerke dieser Zeit die vorderen Abschlußgitter in der Franziskanerkirche, in der Peterskirche (bez. 1768) und in der Michaelskirche zu nennen.



Fig. 175. Balkongitter in Wien. S. 230.

Der späteren Rokokozeit gehören ein paar fast überreiche Gittertore am Komitatshause in *Heves* in Ungarn an.

In Böhmen befindet sich auf *Schloß Dobris* ein Rokokogitter mit der Jahreszahl 1765.

Ueber mährische Schmiedeisengitter u. dergl. aus dieser Zeit vergl. Schirek, Die Kunstschlosserei in Mähren, Brünn 1893, S. 15 ff.

In Schlesien und Sachsen arbeiteten die Schmiede, soweit aus den wenigen datierbaren Arbeiten zu ersehen ist, um die Mitte des Jahrhunderts noch in den Laub- und Bandelwerkformen, teils mit einzelnen Rocaileelementen.

Als eine schlesische Arbeit dieser Art sei ein Gittertor vom Jahre 1755 in *Kloster Trebnitz* genannt.

Ein besonders bemerkenswertes sächsisches Werk ist das Gitter, das für die *Leipziger* Stadtbibliothek vom Schlosser Gottl. Böttger um das Jahr 1750 gefertigt wurde. Der Meister, über den näheres bekannt ist (vergl. Wustmann, Leipziger Schlosserarbeiten des 18. Jahrhunderts,

Gewerbehalle 1886, S. 91), hatte es ebenso wie andere für die Bibliothek geplante und zum Teil in Entwürfen erhaltene Gitter durch „leichtes Schnerkel-Werck und Frantz-Laub von Eißen“ verziert.

Eine Laub- und Bandelwerkgittertür aus dem Jahre 1751, vom ehemaligen, an Schmiedearbeiten reichen Johannesfriedhof in *Leipzig*, befindet sich jetzt dort im Kunstgewerbemuseum.

Im ganzen nördlichen Deutschland sind Schmiedeisengitter von einiger künstlerischer Bedeutung aus der Mitte des 18. Jahrhunderts sehr dünn gesät.

Am *Schloß Sanssouci* bei Potsdam (erbaut 1745—1747) ist ein Brüstungsgitter zu erwähnen und die reichen Gitterlauben mit Pilastern, Gesimsen, Festons u. dergl., die an Stelle baufällig gewordener hölzerner im Jahre 1770 von Potsdamer Schlossern für mehr als 10000 Taler ganz in Eisen aufgeführt wurden (Manger, Baugeschichte von Potsdam, S. 343). In *Berlin* ist das Gitter vor der Universität (erbaut 1754—1764) von einigem Interesse. Ein ansehnliches Balkongitter aus der Zeit um 1752 befindet sich am königlichen Palais an der Leinstraße in *Hannover*.

Mit der fröhlich bewegten Kunst der Rokokoperiode welkte auch die deutsche Gitterschmiedekunst dahin, um bald gänzlich durch die Eisengußtechnik, die bis dahin nur vereinzelt einmal zu Hilfe genommen war, verdrängt zu werden. Der Uebergang aus der Kurven- und Muschelornamentik zu den einfacheren, an antike Vorbilder sich anlehnenden Mustern der als Zopfzeit (nach der damaligen Mode des Zopftragens) bezeichneten Periode, vollzog sich naturgemäß auch nicht plötzlich, doch kann man im großen und ganzen das Jahr 1775 als den Wendepunkt ansetzen. In abgelegeneren Gebieten finden sich aber reinste Rokokobildungen bis gegen das Jahr 1790, so z. B. in *Königsberg* in der Altroßgärter Kirche ein Oberlicht vom Jahre 1784.

Glanzwerke der Gitterschmiedekunst aus der Zeit der Geschmackswandlung wurden um das Jahr 1775 in *Augsburg* für das Schülesche Fabrikgebäude gefertigt. Das Treppengeländer und die imposante Bekrönung des Gittertores, als deren Verfertiger ein Meister Endres angesehen wird, befinden sich jetzt im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe (näheres siehe im „Führer“ des Museums S. 795 f.).

In *Nürnberg* haben sich einige vortreffliche Oberlicht- und Fenstergitter aus dem Ende des Jahrhunderts erhalten.

In der Kirche von *Salem* (Kreis Konstanz) befinden sich in der Chorbrüstung streng klassizistisch komponierte Eisengitter, die im Anschluß an die übrige Ausstattung der Kirche um das Jahr 1790 gefertigt wurden.

Von den in Oesterreich im letzten Viertel des Jahrhunderts ausgeführten Gittern seien erwähnt ein Kapellengitter in der Michaelskirche

in *Wien*, eine Torbekrönung vom Jahre 1782 in der Wiener Vorstadt Landstraße und ein Balkongitter am Ungarischen Ministerium in Wien (Fig. 176, S. 233).

Eine Charakteristik der nicht sonderlich bedeutenden deutschen Ornamentstiche aus dem Ende des Jahrhunderts gibt Brüning a. a. O. S. 134.

Der Formenkreis, der in Deutschland als Laub- und Bandelwerk bezeichnet wurde, hatte sich in Frankreich schon beinahe ein halbes Jahrhundert früher entwickelt, aber kam hier in den Schmiedeisengittern niemals zu dem Reichtume der Entfaltung wie im südlichen Deutschland.



Fig. 176. Balkongitter in Wien. S. 233.

Und man kann auch sagen, daß die Geschmackswandlung, die sich in Deutschland bei den Schmiedewerken um das Jahr 1745 ansetzen läßt, in Frankreich in ähnlichem Sinne schon im Anfang des Jahrhunderts festzustellen ist.

Die Umformung vollzog sich jedoch in Frankreich sehr allmählich und in etwas anderer Art wie in Deutschland. Während bei uns als erste Anzeichen eines neuheitsbedürftigen Geschmackes in den Vierzigerjahren einzelne Rocaillemotive in dem Laub- und Bandelwerk der Gitter wahrnehmbar sind, blieben in Frankreich die Einzelmotive bis gegen das Jahr 1740 fast unverändert, aber die Art der Linienführung und der Gesamtkomposition änderte sich bereits in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts wie bei uns um dessen Mitte. Die klassizistische Geschmacksströmung endlich kam in der französischen Gitterschmiedekunst nicht wesentlich früher als in der deutschen zum Ausdruck, also ebenfalls etwa in den Siebzigerjahren.

Wie schon früher erwähnt wurde, sind auch von den französischen Gitterwerken des 18. Jahrhunderts zahlreiche der Revolution zum Opfer



Fig. 177. Gitter in Troyes. S. 236.

gefallen, und um ein vollständiges Bild zu gewinnen, ist ein Studium der in Kupferstichfolgen erschienenen Entwürfe kaum entbehrlich.

Ausführlicher kritisch behandelt sind die Schmiedeisen-Ornamentstecher



Fig. 178. Gitter in Sens. S. 236.

in den schon früher (S. 163), genannten Schriften, hier seien nur die einflußreichsten Meister erwähnt.

Daniel Marot, der Sohn Jean Marots, gab im Jahre 1712 eine Folge

von 6 Blatt: Nouveau Livre de Serrurerie .... heraus. Im Jahre 1738 erschienen Gitterentwürfe in dem Werke des François Blondel: Distribution des maisons de plaisance. Um das Jahr 1740 dürfte das Schlosserbuch des Gabriel Huquier erschienen sein. Zahlreiche Gitterentwürfe finden sich in Vorlagewerken des C. E. Briseux aus den Jahren 1752 und 1761. Im Jahre 1767 veröffentlichte der größte Eisenkünstler des 18. Jahrhunderts, Jean Lamour, auf Foliotafeln seine bis heute erhaltenen Werke. Schliesslich seien noch die Stichfolgen des Jean François Forty und des Deboeuf du Saint-Laurent aus den Siebzigerjahren erwähnt.

Von ausgeführten Gittern wurden die für das *Schloß Marly*, zumeist um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts entstandenen, bereits erwähnt: in den Jahren von 1696—1705 wurden dort für Schmiedearbeiten 265 761 Livres bezahlt. Allzuviel künstlerische Aufträge sind sonst bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts den Schmieden für die königlichen Schlösser in der Nachbarschaft von Paris nicht zu teil geworden. Eine Reihe bedeutender Gitter wurde für Kirchen ausgeführt, doch auch von diesen Arbeiten sind nicht alle unversehrt geblieben. Ein Gitter in der Kathedrale von *St.-Denis*, das angeblich im Jahre 1709 von P. Denis errichtet wurde (Gardner a. a. O. Bd. II S. 167) und die etwa zur selben Zeit nach den Entwürfen Robert de Cotte's hergestellten Gitter für Notre-Dame in Paris (näheres bei Brüning, a. a. O. S. 47) wurden in der Revolution zerstört.

Erhalten sind die einige Jahrzehnte jüngeren Gitter in St. Ouen zu *Rouen* (1743) und die in den Kathedralen von *Beauvais* und *Amiens;* die letzteren wurden nach den Entwürfen des René Michel Slodtz vom Schlosser Deyrens in *Corbie* ausgeführt.

Ein ausgezeichnetes Gittertor, das vermutlich in der Zeit zwischen 1730 und 1740 von Pierre Delphin in Paris gefertigt wurde, befindet sich noch am Hôtel Dieu in *Troyes* (Fig. 177, S. 234), ein anderes, etwa aus derselben Zeit, schließt den Hof des Erzbischöflichen Palais in *Sens* ab (Fig. 178, S. 235).

Alle diese Arbeiten werden aber übertroffen von den um die Mitte des Jahrhunderts von Jean Lamour in *Nancy* ausgeführten Werken, insbesondere von der einzig dastehenden in Eisen geschmiedeten Monumentalschöpfung auf dem Stanislausplatz.

Jean Lamour, der Hofschlosser des Königs Stanislaus Leszczynski, wurde 1698 als Sohn des Stadtschlossers in Nancy geboren. Nach Lehrjahren und Studien in Metz und Paris übernahm er im Jahre 1720 das väterliche Geschäft. Als seine erste größere Arbeit wird ein Gitter für die Kirche St.-Epure erwähnt, für das er 1728 1150 Livres erhielt. Die Glanzzeit seiner Tätigkeit begann bald nach dem Einzuge des Königs Stanislaus in Nancy im Jahre 1737.

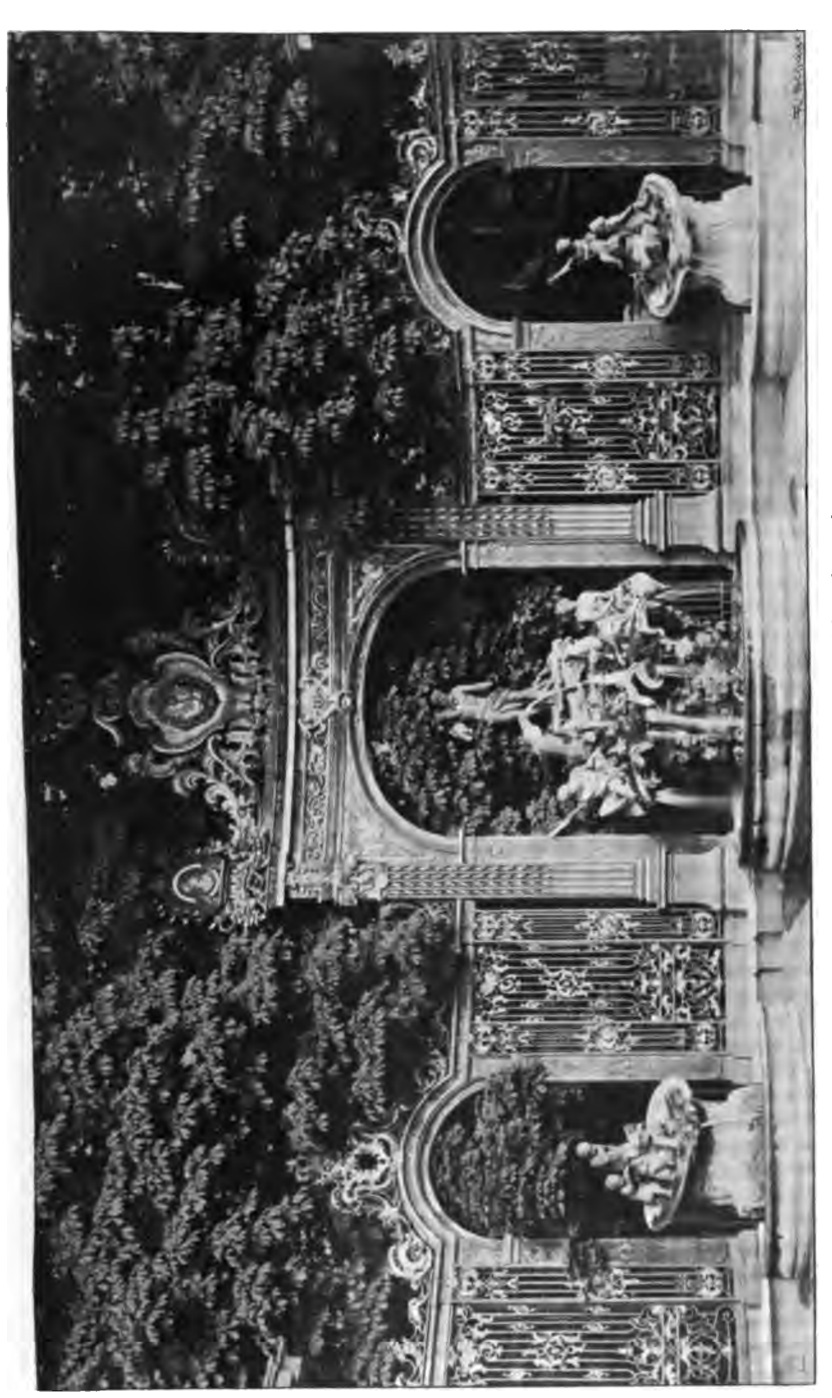


Fig. 179. Gitter in Nancy, Stanislausplatz. S. 238.

Schon 1738 bekam Lamour den Auftrag, Gitter für die Grabkapelle des Königs in Notre-Dame de Bon Secours in *Nancy* herzustellen; diese blieben ebensowenig erhalten wie die bald darauf für das *Schloß Chanteheux* bei Luneville und die für *Commercy* ausgeführten, doch finden sich Abbildungen in dem angeführten Stichwerke des Meisters.

Das Hauptwerk Lamours ist die Ausstattung der Place Royale (jetzt Place Stanislas), für das ihm 149324 Livres bezahlt wurden (Fig. 179, S. 237, Fig. 180, S. 238 u. Fig. 181, S. 239). Der über hundert Meter



Fig. 180. Gitter in Nancy, Stanislausplatz. S. 238.

lange und breite Platz ist rings von Gebäuden umgeben, an der Südseite steht das mächtige Hôtel de Ville, auf die schmäleren Seiten münden Straßen und an den Ecken sind zwischen den Bauten Oeffnungen gelassen. Diese Zwischenräume schmückte Lamour mit seinen Eisenaufbauten und Portalen, und auch die umliegenden Bauten erhielten ihre Schmiedeisenzierate von seiner Hand. Der Grundgedanke der ganzen Anlage soll auf den Architekten Emmanuel Héré zurückgehen, die Erfindung der Eisenwerke im einzelnen darf für Lamour in Anspruch genommen werden.

Außer den Balkonen an den Fassaden schuf Lamour für das Hôtel



Fig. 181. Gitter in Nancy, Stanislausplatz. S. 238.

de Ville besonders noch das prachtvolle Treppengitter; als Entgelt für die Arbeiten dieses Bauwerks erhielt er 60411 Livres.

Noch ein anderer Platz in Nancy, die Place de la Carrière, ist mit Gitterwerken Lamours ausgestattet. Weiter fertigte der Meister für die

Kathedrale zwei Grabkapellengitter; vier andere Gitter sind dort bezeichnet: Jean Marie 1759.

Der König, der von Anfang an lebhafteste Teilnahme, besonders an dem Hauptwerke Lamours gezeigt hatte, ehrte den Meister aufs höchste, und als echten Künstler schätzten ihn auch seine Mitbürger. Er starb im Jahre 1771. (Näheres über Lamour in seinem eigenen Stichwerke [Neuausgabe von Dr. Joseph, Berlin, Hesling], bei Brüning a. a. O. S. 90 ff. und bei Cournault, Jean Lamour, serrurier du roi Stanislas à Nancy. Paris, Rouam 1886.)

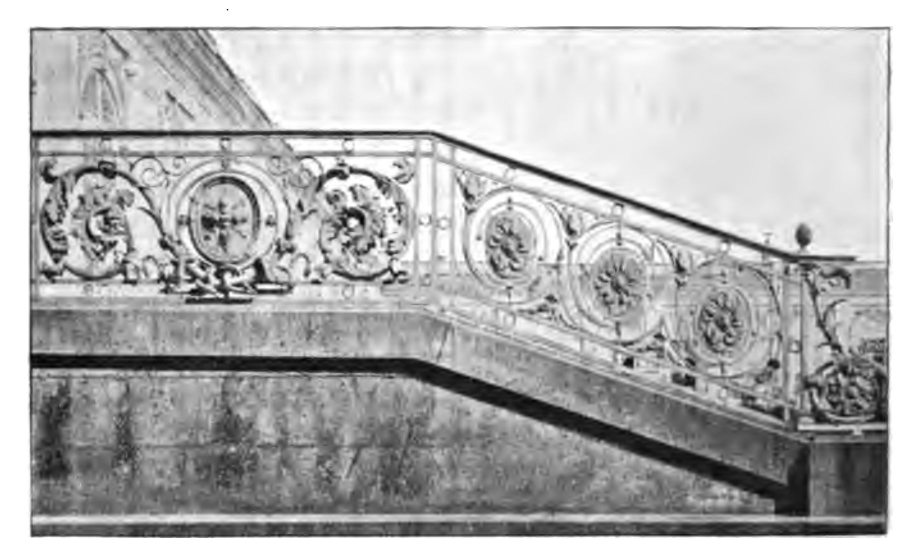


Fig. 182. Treppengitter am Schloß Gr. Trianon. S. 241.

Das Rocailleornament bewahrte, wie schon oben bemerkt wurde, seine Schätzung bei den Schmieden in Frankreich im allgemeinen bis gegen die Siebzigerjahre, dann nahmen auch die Eisenkünstler die strengeren antikisierenden Formen auf. Blankes oder doch scharfkantig gefeiltes Eisen in Verbindung mit Bronze kennzeichnet besonders die Geschmacksrichtung der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Mehr wie je vorher verlangte man damals äußerste Vollendung und Exaktheit in der Oberflächenbehandlung. Einige eiserne Treppengeländer sind bezeichnende Beispiele dafür.

In blankem Eisen mit Bronzeausschmückung wurde um das Jahr 1763 das große Treppengeländer des Palais Royale in *Paris*, vermutlich nach den Modellen des Jacques Caffieri, vom Schlosser Courbin ausgeführt (Champeaux, Dictionnair des fondeurs etc.).

Das köstliche Treppengitter im Petit Trianon in *Versailles* soll zwischen 1765 und 1768 von dem Schlosser Gamain gefertigt sein. Auch

hier ist neben dem Eisen Bronze verwendet, aber das sauber bearbeitete Eisen hat einen grünen Anstrich erhalten.

Die um dieselbe Zeit entstandene schöne Brüstung an der Nordwestecke des Schlosses Grand Trianon (Fig. 182, S. 240) ist ohne Bronze ausgeführt.

Treppenbrüstungen von gleicher Vortrefflichkeit wurden auch gefertigt für das Schloß in *Compiègne*, und in *Paris* für das Marineministerium, das Hôtel d'Armenonville (jetzt im Musée des arts décoratifs) und für die Ecole militaire (1752—1773 erbaut) (Fig. 183, S. 241).

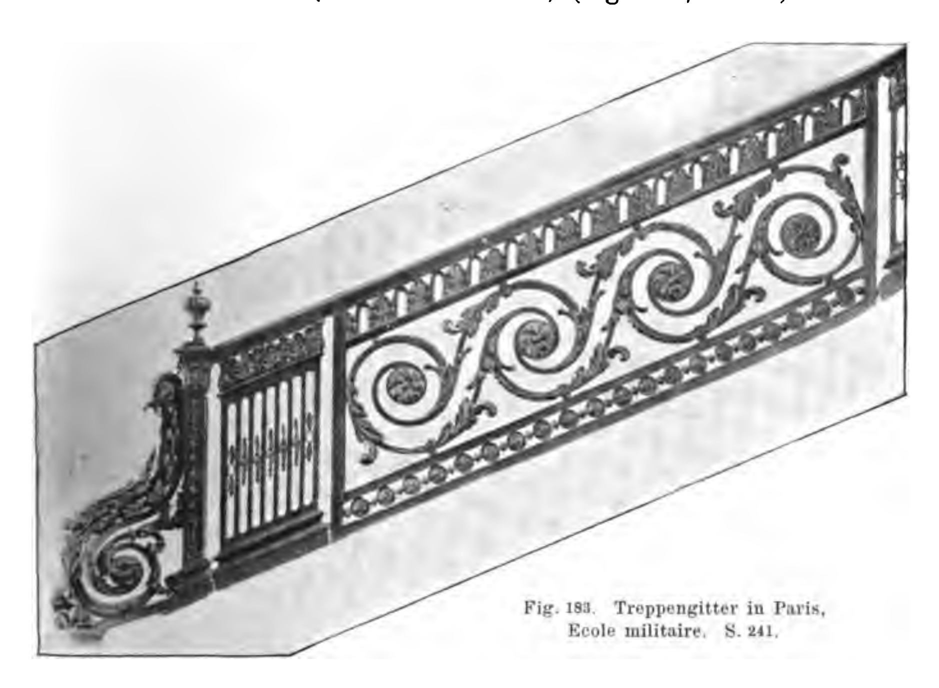


Fig. 183. Treppengitter in Paris, Ecole militaire. S. 241.

Ein mächtiges eisernes Vorhofportal, dem leider die Bekrönung fehlt, entstand in derselben Zeit für die Ecole militaire in *Paris* (Fig. 184, S. 242). Etwas jünger ist das Vorhofgitter und Tor (mit später hinzugefügter Bekrönung) am jetzigen Palais de Justice in *Paris* (Fig. 185, S. 243), eine Arbeit des Schlossers Bigonnet, der 200000 Livres dafür erhielt.

Von Schmiedeisenarbeiten aus dieser Zeit für *Pariser* Kirchen seien angeführt das Kanzeltreppengeländer in St. Roch, das aus blankem Eisen und Bronze vermutlich von dem für diese Kirche besonders tätigen Schlosser Garnier gefertigt wurde, und das Kommuniongitter in St.-Germain-l'Auxerrois (Fig. 186, S. 244), das als eine Arbeit des Schlossers Pierre Dumiez angesehen wird.

An Privathäusern haben sich besonders in *Paris* und *Versailles* etliche gute Balkongitter erhalten.

Daß auch in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts noch eine Reihe bemerkenswerter Ornamentstichfolgen für Schmiede in Frankreich erschienen, sei wenigstens erwähnt (nähere Angaben darüber und



Fig. 184. Gitter in Paris, Ecole militaire. S. 241.

über die angeführten Werke bei Brüning a. a. O. S. 103 ff. und bei Gardner a. a. O. Bd. II.).

Beschläge.

Eiserne Türbeschläge haben im 18. Jahrhundert allein in Deutschland noch eine künstlerische Bedeutung. Die seit Jahrhunderten besonders im

südöstlichen Deutschland geübte Beschlagart, flach geschmiedete Zierteile auf einer Blechunterlage zu verteilen, wurde im 18. Jahrhundert zu ihrer



Fig. 185. Gitter in Paris, Pal. de Justice. S. 241.

reizvollsten Entwicklung gebracht, und zwar entstand die Mehrzahl der erhaltenen Beispiele auch wieder in südostdeutschen Gebieten.

Prag ist besonders reich an derart ausgeschmückten Türen, und

vielleicht das schönste erhaltene Beispiel überhaupt findet sich dort an der St. Niklaskirche. In flachen Laub- und Bandelwerkformen ist hier auf der Türfläche ein besonders trefflich komponiertes Gittertor dargestellt. Einfacher ist ein Gittertormotiv auf einer Tür der Thomaskirche verwendet.

In der Regel sind rechteckig umgrenzte Felder gleichmäßig mit dem Eisenbelag gefüllt, wie z. B. an der für die Karlskirche gefertigten Tür.



Fig. 186. Gitter in Paris, St.-Germain-l'Auxerrois. S. 241.

Auch finden sich mehrere Beispiele in *Prag*, bei denen in alter Weise Schienen auf der Blechunterlage schräg gekreuzt sind, und die Rauten gleichzeitig durch eine Rosette oder dergleichen verziert sind.

In *Wien* befindet sich ein ausgezeichneter Beschlag derselben Art an einer Tür der Rochuskirche. Bei diesem Beispiele sind auch die ebenfalls in geschmackvollsten Laub- und Bandelwerkformen gestalteten Angelbänder auf den Rückseiten der Türflügel besonders bemerkenswert.

Eine Reihe guter Beispiele dieses Beschlagtypus hat sich ferner in Schlesien erhalten, so in *Breslau* an der Universität, in *Liegnitz* am ehe-



Fig. 187. Türbeschlag in Liegnitz. S. 245.

maligen Kreisgericht (Fig. 187, S. 245) und am Jesuitenkollegium. Schließlich auch an einem *Görlitzer* Privathause.

Diesen Beispielen, die wohl ausnahmslos in der ersten Hälfte des

18. Jahrhunderts entstanden, schließen sich einige etwas jüngere im südwestlichen Deutschland an.

Rocaillebeschlag zeigen zwei Kassentüren im Bürgerspital zu *Straßburg* und eine Tür im nördlichen Flügel des *Würzburger* Schlosses, vermutlich auch eine Arbeit des Meisters Oegg.

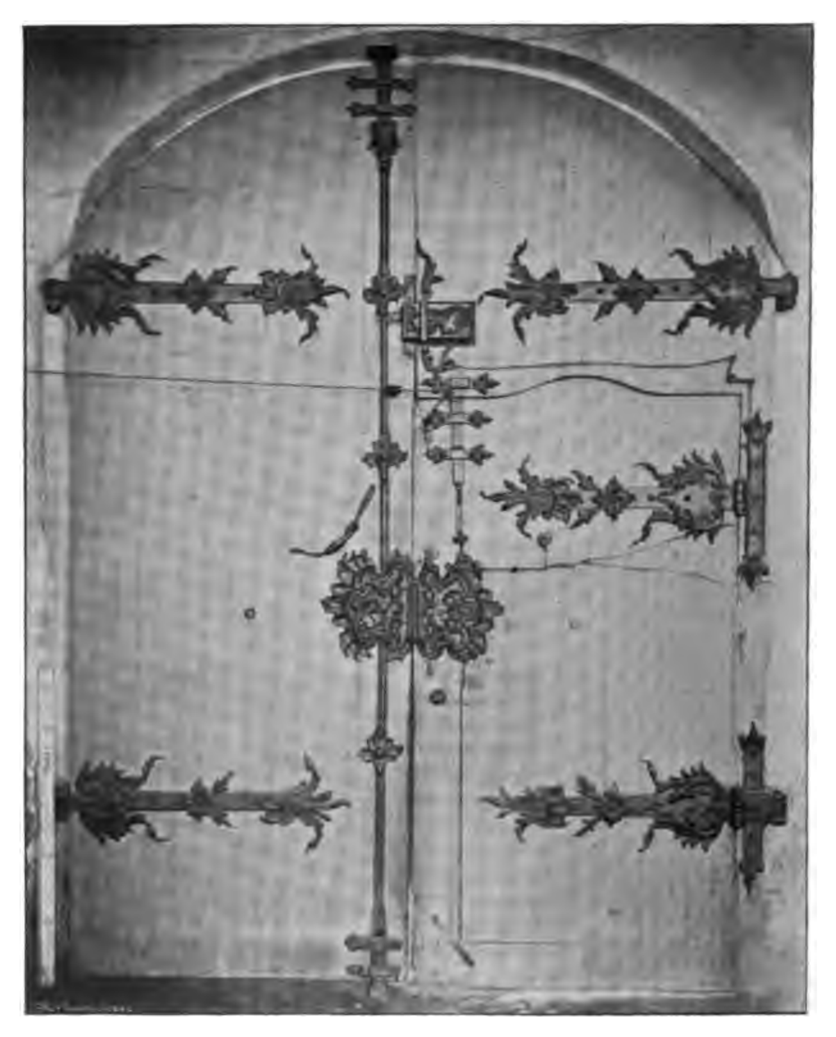


Fig. 188. Türbeschlag in Augsburg. S. 247.

Wohl das jüngste Beispiel dieses Beschlagtypus aus dem 18. Jahrhundert und zugleich eines der schönsten deutschen Eisenwerke dieser Zeit überhaupt ist die wohl um 1780 gefertigte Tür an der Reichen Kapelle in *München* mit köstlich getriebenen Auflagen.

Gute Beschläge anderer Art aus der Mitte des Jahrhunderts, wie

z. B. an einer Tür des Zeughauses in *Augsburg* (Fig. 188, S. 246) — hier sind die Angelbänder und das Kastenschloß mit Rocaillemotiven und krausem Blattwerk ausgestattet — und an einer Tür der Klosterkirche in *Ottobeuren* — mit Rocaillegittern in vertieften Füllungen — gehören zu den Seltenheiten in dieser Zeit.



Fig. 189. Türklopfer in Nürnberg, German. Mus. S. 248.

In größerer Anzahl haben sich besonders aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch Schlösser mit kunstreich durchbrochenen, getriebenen oder gravierten Deckplatten, die bisweilen auch aus Messing gearbeitet wurden, erhalten. Auch Schlüssel in zierlichster Ausführung zeugen davon, daß die Schlosser des 18. Jahrhunderts die kalte Behandlung des Eisens noch zu üben verstanden.

Künstlerisch wertvolle eiserne Türklopfer aus dem 18. Jahrhundert

sind selten, ein ausgezeichnetes Beispiel besitzt das Germanische Museum in *Nürnberg*, angeblich eine Arbeit des Hofschlossers J. Chr. Böckel in *Kassel* (Fig. 189, S. 247).

Als Möbelbeschlag hat das Eisen im 18. Jahrhundert einzig noch



Fig. 190. Wandarm in Salzburg. S. 249.

an Truhen in Niederdeutschland eine gewisse Bedeutung; ein gutes Beispiel vom Jahre 1711 besitzt das Berliner Kunstgewerbemuseum.

Wandarme.

Eiserne Wandarme sind aus dem 18. Jahrhundert besonders zahlreich in Deutschland erhalten, darunter einige, die an Größe, Reichtum und Schönheit alle älteren hinter sich lassen. Sie finden sich in allen Gegenden, besonders aber im Süden Deutschlands, wie früher an Wirts- und

Innungshäusern mit daran hängenden Schilden und Emblemen und auch vielerorten als Träger von Laternen.

Oftmals finden sich solche Arme in Deutschland noch am Platze ihrer Bestimmung, in größerer Anzahl z. B. in *Salzburg* (Fig. 190, S. 248). Einige ausgezeichnete Beispiele besitzen auch die größeren deutschen Museen, unter anderem das Kunstgewerbemuseum in *Berlin* einen

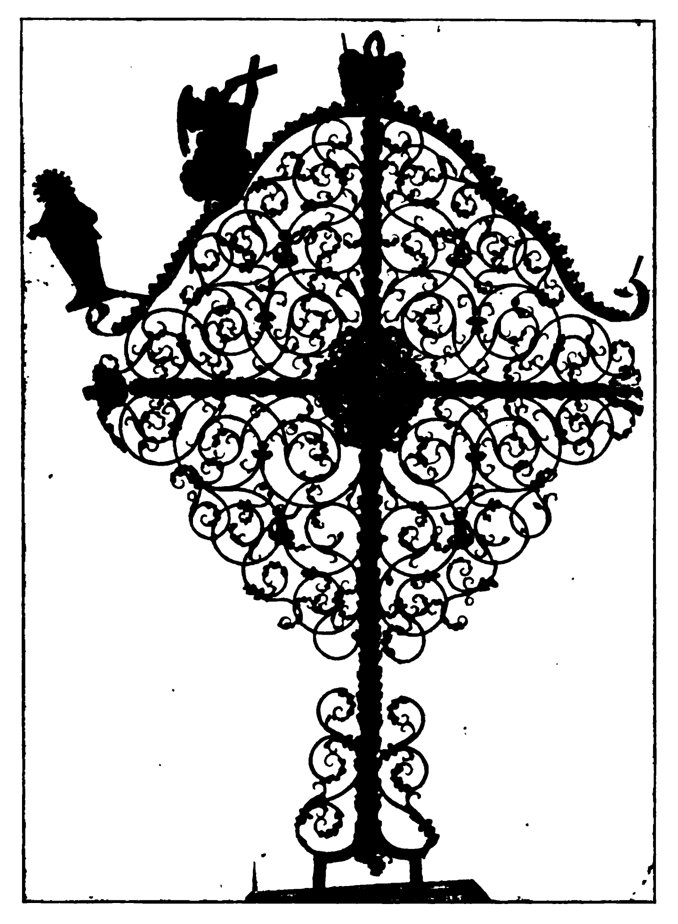


Fig. 191. Grabkreuz in Spital am Pyhrn. S. 250.

mächtigen Arm aus Würzburg, der als eine Arbeit des Meisters Oegg, jedenfalls mit Recht, angesehen wird, dann das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe einen ähnlich bedeutenden Arm, ebenfalls aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, von einem *Augsburger* Brauhause.

Gegen Ende des Jahrhunderts wurden die Wandarme in Deutschland immer seltener und dürftiger in der Ausgestaltung, ein leidlich gutes Beispiel aus dieser Zeit findet sich z. B. in *Bonlanden* in Württemberg.

Außerhalb Deutschlands wurden künstlerisch wertvolle Schmiedeisenwandarme im 18. Jahrhundert anscheinend nur spärlich gefertigt. Prachtvoll sind aber die Laternenarme an den besprochenen Eisengittern auf dem Stanislausplatz in *Nancy*.



Fig. 192. Grabkreuz in Wien. S. 251.

Grabkreuze.

Auch die Vorliebe für geschmiedete Grabkreuze erscheint im 18. Jahrhundert gegen früher eher gesteigert denn vermindert, Beispiele, darunter hervorragend schöne Werke, sind im ganzen südlichen Deutschland fast allerorten erhalten.

Ein schönes Kreuz in *Spital am Pyhrn* in Steiermark (Fig. 191, S. 249) zeigt zierlich geflochtene Akanthusranken, die auf den Beginn des Jahrhunderts hindeuten.

In *Freiburg i. B.* findet sich ein Grabkreuz, das man den Laub- und Bandelwerkformen nach in die Zeit um 1730 ansetzen möchte.

Ein Kreuz in ähnlichen Formen, das in *Ulm* erhalten ist, soll dort im Jahre 1737 vom Stadtschmied Woydt gefertigt sein.

Auf eine Entstehungszeit um das Jahr 1760 deuten bei einem höchst geschmackvollen Kreuze in *Nikolsburg* i. Mähren die Formen hin (Abb. bei Schirek a. a. O. S. XXX).

Etwas jünger noch dürfte ein Kreuz auf dem Währinger Friedhofe in *Wien* sein (Fig. 192, S. 250).

Mit der Kreuzform besonders glücklich vereinbar erscheinen aber die



Fig. 193. Kronleuchter in Graz, Museum. S. 251.

klassizistischen Formen zu Ende des 18. Jahrhunderts, es sind vielleicht die schönsten geschmiedeten Grabkreuze, die aus dieser Zeit erhalten sind. An erster Stelle anzuführen ist ein wohl um 1780 gefertigtes Kreuz im Berliner Kunstgewerbemuseum. Ein annähernd gleichwertiges Kreuz mit der Jahreszahl 1799 befindet sich in *Garmisch* in Bayern.

Beleuchtungsgeräte u. a.

Ein wenig abgeschwächt erscheint im 18. Jahrhundert die Bedeutung des Schmiedeisens für Beleuchtungsgeräte.

Eiserne Kronleuchter wurden nur in sehr geringer Anzahl kunstreich ausgestattet. Ein gutes Beispiel, das den Formen nach wohl um 1730 entstanden ist, befindet sich im Landesmuseum in *Graz* (Fig. 193, S. 251).

Die Kerzenständer in den Kirchen sind im 18. Jahrhundert ebenso dürftig wie die vereinzelt nachweisbaren Kandelaber in Profanbauten.

Fast das einzige Lichtgerät, an dem damals die Schlosser ihr Können in geschmackvoller Form des öfteren zum Ausdruck gebracht haben, ist die Laterne. Vortreffliche Eisenlaternen, bald an einem Arme, bald von der Decke hoher Räume herabhängend, bald auch auf Sockeln angebracht, sind in größerer Anzahl erhalten.



Fig. 194. Laterne in Linz, Museum. S. 252.

Vielleicht die reizvollste Gruppe ist die, bei der die senkrechten Rahmenstäbe und oberen Bügel mit leichtem getriebenen Blumen- und Rankenwerk ausgeschmückt sind. Beispiele dieser Art kommen häufiger in Ungarn vor, einige besitzt auch das Kunstgewerbemuseum in *Berlin* und das Museum in *Linz a. D.* (Fig. 194, S. 252).

Von anderen bemerkenswerten Schmiedeisenarbeiten des 18. Jahrhunderts mögen noch angeführt werden die in mehreren Beispielen erhaltenen Aufsätze für die Rezeptiertische der Apotheken. Ein solcher Aufsatz in der Apotheke des Juliusspitals in *Würzburg* wird als eine Arbeit Oeggs

angesehen, ein zweites Beispiel befindet sich in der Mohrenapotheke in *Bayreuth*, ein drittes besitzt das Berliner Kunstgewerbemuseum (Fig. 195, S. 253). (Vergl. Mitteilungen aus dem German. Museum, Bd. I. 1884—86. Taf. VII u. VIII.)

Eine vortreffliche Schmiedearbeit aus dem Ende des Jahrhunderts ist der Eisenaufsatz und Schwengel eines Hofbrunnens (Pumpe) in *Straßburg*.

In den Kirchen in *Grabow* und *Ludwigslust* in Mecklenburg haben sich vom Jahre 1785 und 1804 je ein trefflicher eiserner Taufbecken-



Fig. 195. Bekrönung eines Rezeptiertischaufsatzes in Berlin, Kunstgew.-Mus. S. 253.

ständer erhalten, die anscheinend beide von dem Schlosser A. Niens angefertigt wurden; nur der in Ludwigslust ist bezeichnet.

Als eine seltene französische Arbeit aus dem Jahre 1769 sei schließlich noch der schmiedeiserne Altartisch in *Pecquencourt* erwähnt.

Ueber größere Eisenfeinarbeiten, die den Kassetten des 16. und 17. Jahrhunderts vergleichbar wären, ist aus dem 18. Jahrhundert nichts zu berichten. Wenn wieder, wie bisher, von den Waffen abgesehen wird, wurde die Tauschierarbeit in Eisen nur noch in allerkleinstem Maßstabe an Dosen und dergleichen geübt, die Eisenschnitttechnik kam nur, wie erwähnt wurde, noch ab und zu bei Schlüsseln zur Geltung.

Neunzehntes Jahrhundert, und die Geschichte der Gußeisenkunst.

Die Schmiedeisenkunst gewährt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein trauriges Bild, Arbeiten, die über das Maß ödester Handwerksmäßigkeit hinausgingen, entstanden kaum. Die wichtigsten Aufgaben hatten die Eisengießer den Schmieden abgerungen. Erst langsam gewann die Erkenntnis Boden, daß der Ersatz des geschmiedeten Eisens durch gegossenes doch als ein vollgültiger nicht angesehen werden dürfe.

In Frankreich kam man zuerst zur Einsicht, bereits im Jahre 1844 findet sich in den Annales archéologiques, Seite 226 ein vernichtendes Urteil über das Gußeisen. Dort heißt es: „. . . Car c'est la fonte qui a détrôné le fer; la fonte, cette matière inerte, sans élasticité ni souplesse, cette agglomération de particules soudées par le feu, véritable pâte durcie qui résiste, se gerce, puis tombe en éclats au moindre choc . . . le ridicule est d'avoir voulu imiter avec la fonte, la délicatesse et la légèreté du fer forgé . . .“ Und diese Ueberzeugung begann man auch bereits damals unter der Führung Viollet-le-Ducs in die Tat umzusetzen, wie die in demselben Aufsatze abgebildeten Beschläge für die Kirche St.-Madeleine in *Vezelay* von der Hand des Pariser Schmiedes Boulanger beweisen. Nur wenig später wurden nach dem Entwurfe Viollet-le-Ducs von demselben Meister die Beschläge an der Mitteltür von Notre-Dame in *Paris* ausgeführt, die zwar neben den gewaltigen alten Beschlägen dieser Kathedrale unendlich trocken erscheinen, aber technisch doch eine außerordentliche Leistung sind.

Gitterarbeiten in Anlehnung an die mittelalterlichen Vorbilder entstanden ebenfalls, z. B. für Notre-Dame in *Paris*, für die Kathedrale in *St.-Denis* und für St.-Sernin in *Toulouse*.

In Deutschland, England, Italien und den übrigen europäischen Ländern begann, von bescheidenen Ausnahmen abgesehen, die Schmiedeisenkunst erst einige Jahrzehnte später zu neuem Leben zu erwachen, um dann verhältnismäßig schnell wieder eine achtungswerte Höhe des Könnens zu erreichen. Ueber die Art der Arbeiten und die bedeutenderen Werkstätten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geben die Ausstellungsberichte die beste Auskunft; der Hinweis darauf muß hier genügen.

Ueberall begann man damit in engerer oder freierer Anlehnung an die heimatlichen Werke der Vergangenheit neue Gitter, Beschläge und Kleinarbeiten aller Art zu schmieden.

Ein bewußtes starkes Abweichen von den Formkreisen früherer Jahr-

hunderte zeigte sich erst in jüngster Zeit, besonders bei einigen großartigen deutschen Gitterwerken auf der Pariser Weltausstellung 1900. Seitdem sind höchst anerkennenswerte Schmiedeleistungen in neuartigen Formen in den europäischen Hauptstädten keine Seltenheiten mehr. In *Berlin* hat insbesondere die im Jahre 1902 vollendete Hochbahn Gelegenheit zur Herstellung einiger sehr reizvoller Gitter gegeben.

Die von manchen Seiten gehegte Erwartung, daß mehr und mehr die großartigen Eisenbauten der Ingenieure im Sinne steinerner Monumentalbauten durch schmückendes Beiwerk, auch im landläufigen Sinne, zu Kunstwerken werden könnten, zeigt, wie es scheinen möchte, ein Verkennen des eigentlichen Wesens der Eisenkonstruktionen.

Die modernen Eisenkonstruktionen möchte man als „Form" gewordene Mathematik bezeichnen, sie bilden eine, wenn man will, höchste und äußerste Grenze echten künstlerischen Schaffens, sofern man ihnen ihre Eigenart läßt und klar und deutlich zeigt, daß die Berechnung zu dieser oder jener Konstruktionsweise und zu einem bei allen erforderlichen Graden der Sicherheit möglichst geringen Materialaufwande geführt hat. Es kann hier nur eine Wahl geben künstlerisch zu schaffen, entweder man zeige die durch Berechnung gefundene, sicherlich noch immer zu vervollkommnende Schönheit der Gesamtkonstruktion, oder man behandle die Eisenteile wie ein beliebiges Baumaterial, dessen Stärkeabmessungen dann aber äußerlich nicht nach der Berechnung, sondern nach einem auf Erfahrung begründeten ästhetischen Empfinden gewählt werden müssen.

Die Gußeisenkunst.

Noch etliche Jahrhunderte später als das Schmiedeisen begann das in flüssigem Zustande in Formen gefüllte Eisen irgendwelche Bedeutung in der Kunst zu gewinnen. Soweit die jüngsten Untersuchungen festgestellt haben, wurde das Gußeisen zum wenigsten im Abendlande nicht vor dem 15. Jahrhundert künstlerisch verwertet, und auch dann noch in sehr bescheidenem Maße. Die Angaben, daß man bereits im Altertume es verstanden hätte, Eisen zu gießen, dürften als Fabeln oder Mißdeutungen alter Berichte anzusehen sein.

Technische Schwierigkeiten, die bei der Gewinnung und der Verarbeitung des Eisens überhaupt von jeher ausschlaggebend für den Umfang und die Art seiner Verwendung gewesen sind, haben in besonders hohem Maße der Gußeisenkunst hinderlich im Wege gestanden.

Heizkörper und Feuerungsgeräte, wie Ofen- und Kaminplatten, Ofenfüße und Kaminböcke erscheinen zuerst in einer etwas reicheren Ausbildung in Eisen gegossen.

Ueber die ältesten gußeisernen Oefen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts finden sich Angaben in Beck, Geschichte des Eisens Bd. I, S. 948.

Im nordwestlichen Deutschland und im Elsaß, dann auch im Harze und in Thüringen entstanden wohl die ältesten Eisenkunstgußarbeiten. Im 16. Jahrhundert scheint der Eisenkunstguß aber bereits weit verbreitet gewesen zu sein und die erhaltenen Arbeiten aus dieser Zeit sind sehr zahlreich.

Näheres wissen wir über den Ofenkunstguß der Eisenhütte des *Klosters Haina* in Hessen dank den urkundlichen Feststellungen von L. Bickell: Die Eisenhütten des Klosters Haina und der dafür tätige Formschneider Philipp Soldan von Frankenberg, Marburg 1889 (mit Tafeln).

Im Zusammenhange stellt den Ofenkunstguß des 16. Jahrhunderts dar Beck a. a. O. Bd. II, S. 293 ff.

Offene Kamine, bei denen eine eiserne Reliefplatte an der Rückwand angebracht war, kommen in Deutschland im 16. Jahrhundert bisweilen in denselben Räumen neben Oefen vor. „Die Oefen bestanden aus Grund- und Deckplatten, Seiten- und Stirnplatten, letztere durch rinnenförmige Leisten und Gegenleisten mit Schrauben verbunden. In ältester Zeit, ca. 1480 bis gegen 1540 hin, schlossen die relativ hohen und schmalen weit ins Zimmer vortretenden Oefen vorn dreiseitig ab, später herrschte die einfache rechteckige Form bei niedrigeren und breiteren Verhältnissen vor. Ein solcher Bau bildete nun entweder für sich den Ofen, oder er erhielt einen eisernen Aufsatz, ursprünglich dem polygonalen Schluß entsprechend sechsseitig, später vierseitig, oder endlich erhielt er einen schöneren Aufsatz aus gebrannten Kacheln.“ (Bickell, a. a. O. S. 9—10.)

Auf den Gußeisenplatten aus dem 15. und dem Beginne des 16. Jahrhunderts finden sich Bauformen, wie Wimperge auf Säulen und Heiligenfiguren in flachem Relief. Ein Ofen aus Platten dieser Art befindet sich z. B. auf der *Feste Koburg.*

Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts beginnen biblische Szenen, allegorische Figuren und Wappen vorzuherrschen, auf einer Platte im Museum in *Straßburg* ist ein Turnier dargestellt.

Neben den Ofenplatten entstanden im 16. Jahrhundert auch bereits zahlreiche gußeiserne Grabplatten. Beispiele dieser Zeit finden sich in *Lübeck*, in *Helmstedt*, in *Gr.-Wartenberg* i. Schlesien, in *Marienstadt* bei Altenkirchen. Und sicherlich werden auch unter den gegen Ende des 19. Jahrhunderts aus der Kilianskirche in *Corbach i. H.* als altes Eisen für 137 Taler verkauften Grabplatten zahlreiche Werke des 16. Jahrhunderts gewesen sein.

In Frankreich kommen Gußeisenöfen höchst selten vor, wohl aber seit dem 15. Jahrhundert Kaminplatten und Kaminböcke.

Eine Rechnungsnotiz aus den Jahren 1548—1550 gibt beispielsweise an, daß für das Zimmer der Königin im *Schlosse St.-Germain-en-Laye* eine Kaminplatte mit der Figur eines Herkules darauf beschafft sei. (Delaborde, Comptes des bat. Bd. II, S. 314.)

In den übrigen europäischen Kulturländern scheint damals die Gußeisenkunst in ähnlicher Weise entwickelt gewesen zu sein.

Das 17. Jahrhundert scheint zunächst eine wesentliche Erweiterung dem Kunstgebiete nicht gebracht zu haben.

In Deutschland wurden Oefen und Grabplatten aus Gußeisen in gesteigertem Maße verwendet. Während im 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts eiserne Oefen ihres hohen Preises wegen nur in öffentlichen Gebäuden, in Klöstern und Schlössern aufgestellt zu sein scheinen (im Kloster Wolf a. d. Mosel wurden im Jahre 1507 nach heutigem Gelde etwa 80 Mark für einen Ofen bezahlt, für einen in Augsburg im Jahre 1510 in der Gerichtsstube gesetzten eisernen Ofen zahlte man gar über 200 Mark nach heutigem Gelde. Beck a. a. O. Bd. II, S. 316, 317), so soll schon im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ein eiserner Ofen zu den wichtigsten Geschenken für einen jungen Hausstand gehört haben, aber erst im 17. Jahrhundert dürften solche Oefen in Deutschland in keinem Bürgerhause mehr gefehlt haben.

Als Reliefmotive kommen auf den eisernen Platten im 17. Jahrhundert, ähnlich wie auf den Tonkacheln, der Reichsadler, Fürstenwappen, Wappen der Zünfte und mannigfache figürliche und landschaftliche Szenen vor.

Die Eisengrabplatten wurden, wie ein Beispiel in der Paulinenkirche in *Leipzig* beweist, auch buntfarbig bemalt.

Eine seltene Verwendungsart von gußeisernen Reliefplatten ist an Schloß *Gehren* in Thür. nachweisbar: sieben solcher, die Jahreszahlen 1576 und 1604 aufweisender Platten finden sich dort am Treppenaufgange. Biblische Szenen, die Lebensalter in zehn Stufen, Wappen und anderes ist darauf in Relief dargestellt.

Eine höchst wichtige Notiz über die französische Gußeisenkunst am Ende des 17. Jahrhunders gibt Daviler in seinem Cours d'architecture, Paris 1696, Seite 107. Er sagt, Gußeisen werde nicht nur zu Röhren, Töpfen und Kaminplatten verarbeitet, man habe seit einigen Jahren ein (wie er wohl irrtümlich annimmt) verlorenes Geheimnis entdeckt, dem Gußeisen eine weichere Oberfläche zu geben, die eine Nachziselierung gestatte. Man fertige nun Balkon- und Treppengitter, Chorschranken und anderes mehr aus Gußeisen. Er führt schließlich bestimmte ausgeführte Beispiele an.

Ob die deutsche Eisengießkunst damals bereits zu einer ähnlichen Vollkommenheit gediehen war, ist bisher nicht festgestelt.

Zu einer ernstlichen Ausnützung scheinen die gekennzeichneten Er-

rungenschaften auch in Frankreich kaum gekommen zu sein, denn in der Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert wird (1773) von derselben Sache als von etwas ziemlich Neuem gesprochen und hinzugefügt, daß sie nicht die verdiente Beachtung fände, obschon das sauberst nachgearbeitete, vielleicht gar polierte Gußeisen doch besonders bei Treppengeländern, Kronleuchtern, Wandarmen und dergleichen einen vortrefflichen Ersatz für die überaus kostbare Bronze zu bieten vermöchte.

Solange man beim Gußeisen eine tadellos saubere Oberfläche erst durch höchst mühevolle Nacharbeit erzielen konnte, und nicht schon in der Form, war es nicht allzu verwunderlich, daß man geschmiedetes Eisen oder Bronze vorzog, wenn die Mittel irgend dafür vorhanden waren.

Für die Entwicklung des deutschen Eisenkunstgusses, ja vielleicht für den Eisenguß seit der Mitte des 18. Jahrhunderts überhaupt, scheint von allergrößter Bedeutung das Hüttenwerk *Lauchhammer* gewesen zu sein. Schon um die Mitte des 18. Jahrhundert sollen Eisentechniker aller Länder die vortrefflichen Einrichtungen des im Jahre 1724 begründeten Werkes studiert haben. Der Kunstguß in höherem Sinne begann den Nachrichten zufolge dort im Jahre 1781. Eine Chronik aus dem Jahre 1825 berichtet über die teils großen freiplastischen, figürlichen und Reliefwerke, zumeist nach antiken Vorbildern, und über die zahlreichen Gegenstände anderer Art, wie Beleuchtungsgeräte, Torflügel, Kruzifixe, die seit dem Jahre 1784 in Lauchhammer in Eisen gegossen wurden; nicht angeführt ist die Brunnenfigur eines Neptun, die nach Rietschels Modell um das Jahr 1825 dort für die Stadt *Nordhausen* ausgeführt wurde. Eine Ueberarbeitung scheint bei diesen Gußwerken nicht vorgenommen zu sein, man hatte es gelernt, die Formen und das Eisen in einer Vollkommenheit herzustellen, die vorher nicht annähernd erreicht war.

Die großartigen technischen Fortschritte und der soziale Tiefstand der Zeit wirkten wohl ganz besonders in Deutschland darauf hin, daß um das Jahr 1800 eine Gußeisenzeit anhob, die noch unendlich weit die Wünsche übertraf, die z. B. in der französischen Enzyklopädie geäußert waren.

Schmiedeisen, Bronze, ja selbst die edlen Metalle wurden eine Zeitlang vom Gußeisen verdrängt.

In Deutschland schwangen sich neben *Lauchhammer* das Königliche Eisenwerk in *Gleiwitz* in Oberschlesien, die im Jahre 1804 begründete Königliche Eisengießerei zu *Berlin*, die Königliche Sayner-Hütte im Westerwalde, dann besonders die Gießereien zu *Horowitz* in Böhmen, die *Königshütte* und *Mägdesprung* im Harz, *Wasseralfingen* in Württemberg und andere mehr zu einer bedeutsamen, künstlerischen Höhe auf. „Fonte de Berlin" war sprichwörtlich für Eisengußwaren von höchster Vollkommenheit und von oft geradezu minutiöser Feinheit.

Zahlreiche, teils sehr bedeutende Werke der *Berliner* Eisengießerei sind aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch erhalten, aber die geringe Beachtung, die man ihnen leider heute schenkt, wird noch viele verschwinden lassen; ganz besonders liegt diese Gefahr vor bei den oft ganz vortrefflichen Eisengußarbeiten an Bauten, deren Abbruch bevorsteht. (Eine Geschichte der Berliner Eisengießerei zu schreiben, wird eine der dankbarsten Aufgaben sein; es sei nicht versäumt, hier dazu anzuregen.)

Schon im Jahre 1811 entstand das Denkmal der Königin Luise zu *Gransee*, bald darauf die Denkmäler Theodor Körners in *Wöbbelin* und des Feldmarschalls Courbière in *Graudenz*.



Fig. 196. Gußeisengeländer der Schloßbrücke in Berlin. S. 259.

Das großartige Hauptwerk der Berliner Gießerei ist das Denkmal auf dem Kreuzberge in *Berlin*, das in den Jahren 1818—1821 nach Schinkels Entwurf und nach figürlichen Modellen von Rauch, Tieck und Wichmann ausgeführt wurde.

Vermutlich gleichen Ursprungs ist das Denkmal des 1818 gestorbenen Generalfeldmarschalls Barclay de Tolly, das nach Schinkels (?) Modell in *Szibitschen* (Ostpreußen) im Jahre 1821 errichtet wurde.

Ebenfalls nach Schinkels Entwürfen wurde auch die schöne Eisenbrüstung der in den Jahren 1822—1824 erbauten Schloßbrücke in *Berlin* (Fig. 196, S. 259) in der Königlichen Gießerei hergestellt.

Von größeren Arbeiten sind weiter zu erwähnen die an vielen *Berliner* Bauten erhaltenen Balkongitter, Gartengitter, Kandelaber und große Vasen, unter denen besonders namhaft gemacht werden die „Alexandervase“ mit Reliefs aus Thorwaldsens Alexanderzuge, die Vase

mit den Lebensaltern und Jahreszeiten nach Vollgolds Modell und die „athenische Vase".

Von den Kleinarbeiten der Berliner Gießerei seien das „Eiserne Kreuz", die „Neujahrskarten" und die zarten durchbrochenen Schmucksachen angeführt, von denen zahlreiche Beispiele im Berliner Kunstgewerbemuseum und in der Sammlung der Bergakademie verwahrt werden.

In den außerdeutschen Ländern hat das Gußeisen während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht völlig die umfassende Bedeutung für das Gebiet der dekorativen Kunst erlangt wie bei uns, aber an zahlreichen Versuchen, dieses billige Material der allgemeinen Verwendung zu erschließen, fehlt es besonders in Frankreich und England auch nicht.

Als die ersten monumentalen französischen Eisengußwerke gelten die vier Löwen an der Fassade des Palais de l'institut in Paris, die bezeichnet sind: „Fonderie de Creuzot 1810".

Im Rapport du Jury central der Pariser Weltausstellung des Jahres 1839 wird angegeben, daß der große Aufschwung der französischen Eisengießerei erst mit dem Jahre 1834 eingesetzt habe und daß große Gußeisenmonumente bereits die öffentlichen Plätze zierten.

Auf der Ausstellung wurden mit einer goldenen Medaille ausgezeichnet die Gießereien von Emile Martin & Cie. in *Garchizi* und von Calla in *Paris*. Eine Silbermedaille erhielten die Gießereien von Muel in *Tusey*, von André in *Val d'Osne* und Sautelet jeune & Cie. in *Orléans*.

Die Gießerei von Calla scheint für den Kunstguß die bedeutendste gewesen zu sein, sie hat zuerst Gußeisenarbeiten für Monumentalbauten geliefert, z. B. für das Palais Royale Kandelaber, Balkons u. a. Auch soll sie als erste in Frankreich im Jahre 1829 große Statuen in Eisen gegossen haben. Unter anderem wurden die großen Figuren der Fontaine de Richelieu in *Paris* dort hergestellt.

Ein gutes Bild der französischen Eisengießkunst dieser Zeit gewährt z. B. ein Musterbuch des genannten Gießers André, in dem neben Gittern, Beschlägen und Geräten aller Art auch Figuren nicht fehlen. Man empfahl in Frankreich, die schönen erhaltenen Schmiedeisenarbeiten einfach in Gußeisen nachzubilden, so ist z. B. ein bei Bance aîné 1826 erschienenes Werk: Modèles de serrurerie choisis parmi ce que Paris offre de plus remarquable, in diesem Sinne herausgegeben.

In England gab Melby Pugin im Jahre 1836 ein Vorlagenwerk heraus, in dem Gegenstände der verschiedensten Art auch für Ausführung in Eisenguß abgebildet sind.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschoben sich wohl die Aufgaben für den Eisenkunstguß ein wenig, doch erst in den letzten Jahrzehnten läßt sich eine materialgemäße Beschränkung feststellen; für

Gitter oder große Tore, für Schmucksachen und große plastische Werke, die gar bestimmt sind, unter freiem Himmel zu stehen, würde man jetzt schwerlich noch das Gußeisen für tauglich erachten.

Ein ziemlich klares Bild über die Entwicklung des Eisengusses geben die Berichte der großen Ausstellungen; hier möge nur noch das Wichtigste aus einem kurzen Berichte über „die Eisenarbeiten auf der Wiener Weltausstellung 1873" angeführt werden (Blätter für Kunstgewerbe 1874, Seite 61).

Es heißt dort: „Waren die Ausführungen in Schmiedeisen im Industriepalaste relativ selten zu sehen und beschränkten sie sich wesentlich auf die Herstellung kleinerer Arbeiten, so fanden sich dort dagegen Arbeiten in Gußeisen in Menge und von besonderer Güte.

Die große Fontaine, der Mittelpunkt der Rotunde, ein Werk Durennes, war hiervon eine der bedeutendsten Leistungen. Das weltberühmte Etablissement, die Fonderie Val d'Osne, das erste Frankreichs, legt gleichfalls den Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf den Guß von figuralen Gegenständen. Seine Statuen, Lampenträger, Brunnenfiguren sind noch von der letzten Pariser Ausstellung her (1867) im besten Angedenken gewesen. Hier sehen wir den Kunstguß auf seiner höchsten Stufe der Vollendung. . . .

Kleinere Gegenstände in Eisenguß vermißten wir jedoch in der französischen Ausstellung. Jedenfalls können sich den Franzosen, wenn es sich nicht um große Ausführungen von Figuralem handelt, die deutschen Gießereien an die Seite stellen, ja man wird finden, daß diese sie sogar in gewissen Richtungen übertreffen. Es gilt dies von den Gießereien von *Ilsenburg*, *Lauchhammer* und *Wasseralfingen*. So befaßt sich Ilsenburg erfolgreich mit der Imitation und dem Nachguß alter Arbeiten. Ein fein ziselierter Schild nach Cellini gelingt dort in Gußeisen gerade so fein und gut, wie der Abguß eines ledernen, mit eingeschnittenem feinem Ornament verzierten alten Buchdeckels. Von Lauchhammer sahen wir einen schönen Pavillon, eine Stiege, gute Oefen und Heizgarnituren. In letzter Richtung schließt sich *Kaiserslautern* würdig an. . . .

Unter den Arbeiten der österreichischen Aussteller waren jene aus der Wagnerschen Gießerei, darunter vorzüglich Kandelaber, Stiegengeländer etc., vor allem bedeutend und anerkennenswert. Auch die Erzherzog Albrechtsche Gießerei in *Teschen* brachte einige gute Oefen neben anderen, die zum Teil schon etwas stilwidrig ausgefallen waren. Wir sind aber gewohnt, so geringe Anforderungen an die dekorative Seite solcher Ausführungen zu stellen, daß wir uns selbst die Mißhandlung antikisierender Formen noch gefallen ließen und nur froh waren, wenigstens keinen gotischen Gußeisenofen zu finden. (Wie sie z. B. auf der Berliner Ausstellung des Jahres 1844 vorhanden waren. Anm. d. Verf.) . . .

Unter den Eisenwerken Ungarns ist die Gießerei von Schlick in

Pest am besten vertreten gewesen. Sie sandte unter anderem ein großes Abschlußgitter, gut in griechischem Stile gehalten. . . .

Von den italienischen Ausstellern sei Cambiaggio *(Mailand)* genannt seiner großen Gitter vom Palazzo della Cassa wegen, die er recht verdienstlich nach Mengonis Zeichnung ausführte.

England war nur durch eine einzige Fabrik, aber durch diese glänzend vertreten. Die Coalbrock-dale Company sandte eine ganze Reihe der mannigfaltigsten und technisch wie künstlerisch gleich lobenswerten Arbeiten. Auffallend an den fast durchgehends gut gezeichneten Gegenständen ist die allzuhäufige und mitunter nur wenig passende Verwendung des naturalistischen Pflanzenornamentes. . . .“

Dieser in mancher Beziehung bemerkenswerte Bericht läßt das Gebiet der Gußeisenkunst doch noch als ein überaus breites erscheinen. Erst wenn sich weiterhin immer mehr die Erkenntnis Bahn bricht, daß das Gußeisen nur dann ornamental ausgestattet werden soll, wenn es zugleich auch voll und ganz die im Einzelfalle notwendige praktische Aufgabe zu erfüllen vermag, dann wird die Gußeisenkunst vollberechtigt neben der Kunst des Schmiedes stehen.

Die Bronzekunst.



Das Altertum.

Die ältesten kunstreichen Bronzearbeiten, deren Entstehung mit Sicherheit auf einen enger begrenzten Zeitabschnitt festzulegen ist, entstammen dem Pharaonenlande, doch scheint über das zweite vorchristliche Jahrtausend keines der erhaltenen ägyptischen Bronzewerke zurückdatierbar zu sein. Den Oberkörper eines dünnwandig gegossenen Figürchens, das wohl eine mehrhundertjährige Uebung in der Technik voraussetzen läßt, besitzt die ägyptische Abteilung der *Kgl. Berliner Museen* aus der Zeit Ramses II., etwa 14. Jahrhundert v. Chr. Ueberaus zahlreich erhalten sind



Fig. 197. „Wagenlenker“ von Delphi. S. 267.



Fig. 198. „Dornauszieher“, *Rom, Mus. capitol.* S. 267.

größere ägyptische Bronzefiguren aus dem letzten vorchristlichen Jahrtausend. Eines der köstlichsten Bronzegußwerke dieser Zeit ist die fast völlig mit zartesten verschiedenfarbigen Gold- und Silbereinlagen bedeckte Statuette der Königin Koromama im Louvre in *Paris*.

Von anderen semitischen Völkern des Altertums scheinen besonders die Phönizier im Erzguß Hervorragendes geleistet zu haben. Im ersten Buch der Könige ist zu lesen, daß König Salomo sich Werkleute erbat vom Könige Hiram von Tyrus zum Bau der Stiftshütte und zur Herstellung großer Erzwerke. Genannt werden dort unter vielen anderen in Bronzeguß ausgeführten Gegenständen besonders zwei eherne Säulen von 18 Ellen Höhe und 12 Ellen Umfang mit Knäufen von 5 Ellen Höhe, dann das gewaltige „eherne Meer" von 10 Ellen Weite und 5 Ellen Höhe, das auf zwölf ehernen Rindern ruhte.



Fig. 199. Idolino. *Florenz, Uffizien.* S. 270.

Zur höchsten Blüte gelangte die Bronzekunst in vorchristlicher Zeit in den Ländern des griechischen Kulturkreises. Bereits in der sogen. mykenischen Periode entstanden künstlerisch bedeutsame Bronzegußwerke, größere hohlgegossene, figürliche Bronzen scheinen jedoch kaum vor dem 6. Jahrhundert ausgeführt zu sein, und in diese Zeit verlegten die Griechen selbst die Erfindung der Erzgießkunst durch die samischen Künstler Rhoikos und Theodoros. Für große Metallbildwerke scheint man sich in der Regel auch damals noch der Treibtechnik bedient zu haben. Auf dem griechischen Festlande gelangte im 6. Jahrhundert die Erzgießkunst zuerst in *Argos* und *Sikyon* zu höherer Entfaltung. Eines der berühm-

testen Bronzewerke dieser Zeit war die Apollostatue des Kanachos von Sikyon im Branchidenheiligtume zu *Milet.*

Zahlreich sind die Bronzeskulpturen der großen griechischen Bildner des 5. Jahrhunderts, von denen wir Kunde und zum Teil Marmornachbildungen haben, wenn auch nur wenige größere Originalwerke dieser Zeit erhalten sind, deren berühmteste die Statue des erst vor wenigen Jahren in *Delphi* ausgegrabenen „Wagenlenkers" (Fig. 197, S. 265)



Fig. 200. Hermes. *Neapel, Mus. naz.* S. 271.

und die Figur des „Dornausziehers" im Kapitolinischen Museum in *Rom* (Fig. 198, S. 265) sind.

Bronzestatuen von Siegern im Wettkampfe waren gepriesene Werke des Pythagoras. Eine kolossale Erzfigur von 30 Ellen Höhe schuf der athenische Hauptmeister der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, Ka-

l a m i s, für *Apollonia* am Schwarzen Meere. — Allbekannt sind einige der in Nachbildungen erhaltenen Bronzebildwerke des ebenfalls in *Athen* schaffenden M y r o n, besonders der Diskuswerfer und die Gestalt des



Fig. 201. Griechischer Toilettespiegel. *Paris, Louvre.* S. 272.

Marsias. Berühmter noch waren im Altertume des Meisters eherne Kuh und seine Siegergestalten.

Auch der größte unter allen griechischen Bildhauern, Phidias, war ein Meister im Erzguß. Sein Werk war die um die Mitte des 5. Jahrhunderts entstandene eherne Gestalt der Athena Lemnia auf der Burg von *Athen;* die ebendort aufgestellte bronzene Kolossalstatue der Athena



Fig. 202. Lampenkrone (Ansicht der Unterseite). *Cortona, Museum.* S. 272.

Promachos soll nach des Meisters Entwurf von einem älteren Praxiteles ausgeführt sein. Für *Ephesos* schuf Phidias eine eherne Diana.

Von den attischen Bronzebildnern der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts sei weiter genannt Kresilas aus *Kydonia* auf Kreta, der wahrscheinlich aus der Schule Myrons hervorgegangen ist.

Auf dem Peloponnes war damals Polyklet der führende Bildner, und als Meister im Erzguß vor allen gepriesen. Im Wettstreit mit Phidias und anderen Künstlern schuf auch er eine eherne Amazone. Allbekannt sind weiter die, wie auch jene Amazone, in großen Marmorkopien erhaltenen, ursprünglich in Erz gegossenen Gestalten des Doryphoros und des Diadumenos.

Auf ein Original dieser Periode geht auch die bekannte Bronzefigur des Idolino in den Uffizien in *Florenz* zurück (Fig. 199, S. 266).

Den griechischen Bronzebildnern des 4. Jahrhunderts wird nachgerühmt, daß sie sich nicht genügen ließen, formal und technisch vollendete Werke zu schaffen, sie sollen es verstanden haben, durch Zusätze zum Metall bestimmte Teile ihrer Gestalten der Natur auch in der Farbe



Fig. 203. Gravierte Rückseite eines Spiegels aus Praeneste. *Berlin, Museum.* S. 272.

näher zu bringen. So heißt es, Silanion habe bei einer Gestalt der sterbenden Jokaste die Todesblässe auf den Wangen kenntlich gemacht.

Unter den peloponnesischen Bildhauern dieses Jahrhunderts, die den attischen gegenüber auch jetzt das Erz als bildsamen Stoff dem Marmor vorzogen, ist an erster Stelle Lysippos zu nennen. Die von ihm bekannten Werke waren sämtlich in Bronze ausgeführt. Er schuf mehrere Zeusstatuen, darunter ein Kolossalbild für den Markt von *Tarent* von 60 Fuß Höhe. Von anderen Werken seiner Hand seien angeführt mehrere Heraklesstatuen, ein Eros, Siegergestalten und Bildnisse berühmter Männer,

besonders Alexanders des Großen. Darunter das großartige in *Dion* und später in *Rom* aufgestellte Reiterstandbild des Königs, umgeben von fünfundzwanzig Reiterbildern der in der Schlacht am Granikus gefallenen Jünglinge, und eine andere mit Leochares gemeinsam geschaffene, in *Delphi* aufgestellte Gruppe, die Alexander auf der Löwenjagd darstellte.

Erhalten ist von diesen aus schriftlichen Ueberlieferungen bekannten Werken des Lysippos nichts, doch sind einige davon auch in guten



Fig. 204. Mark Aurel. *Rom, Capitol.* S. 273.

Nachbildungen auf uns gekommen. Auf eherne Originale des Meisters gehen zurück die Statue des Apoxyomenos im Vatikan, die Statuen eines auf die Keule gestützten Herakles in *Florenz* und wahrscheinlich auch die köstliche Bronzefigur des auf einem Felsblock sitzenden Hermes in *Neapel* (Fig. 200, S. 267) und eine Statue Alexanders des Großen in *München.*

Auf einen Sohn des Lysippos, Boëthos, will man die Bronzestatue des „betenden Knaben“ in *Berlin* zurückführen.

Chares, ein Schüler des Lysippos, war der Schöpfer des Kolosses von *Rhodos,* des gewaltigen, etwa 30 Meter hohen Erzbildes des Helios,

das im Jahre 284 v. Chr. an der Hafeneinfahrt aufgestellt wurde. Diesem ehernen „Weltwunder“, dem größten bis dahin geschaffenen Erzbilde, folgten fast nur noch kleinere, zumeist sittenbildliche Darstellungen in Bronzeguß. Alexandrinische Meister haben vor allen Treffliches in solchen Werken geleistet.

Daß die griechischen Bronzekünstler ihr hohes Können auch an Kleinwerken aller Art betätigten, bedarf kaum der Hervorhebung. Köstliche Spiegel, Gefäße, Dreifüße, Kandelaber, Lampen und andere in Erz gegossene Geräte sind auch aus der Blüteperiode des griechischen Schaffens genugsam erhalten und bekannt (Fig. 201, S. 268).



Fig. 205. Kopf des Seneca. *Neapel, Mus. nas.* S. 274.

Auch in Italien scheint der Bronzeguß schon im Anfange des ersten vorchristlichen Jahrtausends eine künstlerische Pflege erfahren zu haben, als Meister auf diesem Gebiete haben sich zuerst die Etrusker bewährt. Von größeren figürlichen Erzwerken, die überaus zahlreich in ihren Städten aufgestellt waren, hat sich aus der älteren Zeit nichts erhalten. Vielleicht ist die Kapitolinische Wölfin in *Rom* eine etruskische Arbeit (die Figürchen des Romulus und Remus daran sind im 16. Jahrhundert hinzugefügt).

Das hohe Können der etruskischen Erzkünstler um die Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr. bezeugen besonders einige erhaltene größere Geräte, wie z. B. der Kandelaber von Volterra in *Florenz* und die große kronleuchterartige Hängelampe im Museum zu *Cortona* (Fig. 202, S. 269).

Unter den zumeist jüngeren etruskischen Bronzearbeiten zeichnen sich besonders aus die zahlreich erhaltenen, mit reichen figürlichen und ornamentalen Gravierungen geschmückten Cisten und Handspiegel (Fig. 203, S. 270).

Griechische und etruskische Bronzebildwerke kamen in übergroßer Menge durch die Eroberungszüge der Römer in ihre Hauptstadt und eine freie organische Entwicklung des eigenen Schaffens wurde sicherlich durch die Uebermacht des Eindrucks fremden überlegenen Kunstschaffens dort verhindert. Bis in die römische Kaiserzeit hinein sind Namen römischer Bildner selten, griechische Künstler mußten weiterhin zumeist die un-

geheuren Bedürfnisse der Weltstadt befriedigen. Unter den im engeren Sinne römischen Bronzebildwerken stehen an erster Stelle porträtplastische Arbeiten und Kleinwerke aller Art.

Die Ueberlieferung gibt Kunde von einer riesenhaften Erzfigur, größer



Fig. 206. Kandelaber. *Neapel, Mus. naz.* S. 274.

noch als der Koloß von Rhodos, die Nero sich errichten ließ vor seinem goldenen Hause; als Meister dieses Werkes wird wiederum ein Grieche Zenodoros genannt. Einzig erhalten von den großen in *Rom* aufgestellten Bronzedenkmälern ist die bekannte Reiterfigur Marc Aurels auf dem Kapitol (Fig. 204, S. 271). In reicher Fülle sind Erzwerke aller Art in Herkulanum und Pompeji gefunden worden. Das Museum in

Neapel besitzt jetzt diese Schätze und unter den vielen großen und kleinen figürlichen Bronzen finden sich wiederum einige sehr bedeutende porträtplastische Leistungen der Kaiserzeit (Fig. 205, S. 272).

Von nicht geringerem künstlerischen Werte sind die in unendlicher Mannigfaltigkeit gestalteten und ausgeschmückten bronzenen Geräte, die durch die Ausgrabungen der verschütteten Städte zu Tage gefördert sind.



Fig. 207. Tischlampe. *Neapel, Mus. naz.* S. 274.

In Bronze gegossene Tischgestelle, Dreifüße, Sesselstützen, Kandelaber, Lampengestelle, Lampen, Heizgeräte und tausenderlei andere Dinge in anmutigen Formen gewähren uns ein Bild des römischen metallenen Hausrates im Beginn unserer Zeitrechnung von einer wohl lückenlosen Vollständigkeit (Fig. 206, S. 273 und Fig. 207, S. 274).

Von der Antike bis zum 13. Jahrhundert.

Byzanz und Italien.

Mit der Verlegung des Mittelpunktes der römischen Weltmacht nach der Stadt Constantins, nach *Byzanz*, begann im Jahre 330 n. Chr. eine neue Aera auch für die Kunst. Mit zahlreichen antiken Kunstwerken

kamen auch Künstler in die bis dahin bescheidene Stadt am Bosporus, denen die Aufgabe zufiel, die neue Hauptstadt zum glänzenden Sitze der Weltbeherrscher umzugestalten.

Die Bildner und Erzgießer fanden besonders Gelegenheit, auch die schwierige Technik des Gusses großartiger Werke späteren Generationen zu überliefern.

Erhalten ist wenig von den gewaltigen Bronzebildern, die im Auftrage der Kaiser für die öffentlichen Plätze geschaffen wurden, aber schriftliche Nachrichten geben doch hinreichend Aufschluß, um die Herrlichkeit des alten *Byzanz* ahnen zu lassen. (Unger, Quellen der Byzantinischen Kunstgeschichte. Wien 1878.)

Berichtet wird besonders von einer Reihe großer Reiterdenkmäler auf hohen Säulen. Erwähnt werden die Reitermonumente Theodosius d. G., die des Arcadius, des Theodosius und eine Statue des Anastasius, die aus dem Erz des eingeschmolzenen Denkmals Theodosius d. G. gefertigt wurde. Die Reiterstatue Justinians, die im Jahre 543 neben der Sophienkirche errichtet wurde, ist erst im 16. Jahrhundert eingeschmolzen, ausführliche Berichte geben darüber Auskunft. (Unger, a. a. O. S. 137 ff.)

Eine Beschreibung aus dem 6. Jahrhundert sagt von dem Monument, daß auf einem Unterbau eine ungeheure Säule errichtet war. „Das beste Erz aber, in Tafeln und Ringen gegossen, umgibt allenthalben die Steine.... Auf der Spitze der Säule aber stand ein übergroßes ehernes Pferd, gen Osten gewandt, ein Schaustück, sehr der Rede wert. Es gleicht einem schreitenden und deutlich vorwärts drängenden. Von den Vorderfüßen hebt es leicht den linken in die Höhe, als ob es auf dem vor ihm liegenden Boden fortschreiten wolle, der andere aber steht auf dem Steine fest, über dem er sich befindet, als wenn er den Schritt aufnehmen wolle; die hinteren aber zieht es so zusammen, als wenn sie sich bereit hielten, wenn an sie die Reihe käme, nicht stehen zu bleiben. Auf diesem ehernen Pferde aber ritt die Statue des Kaisers, einem Kolosse ähnlich. Das Bild stellt sich aber als ein Achilleus dar, denn so nennt man das Kostüm, das er trägt. Denn die Schuhe hat er untergebunden, und die Knöchel sind ohne Schienen. Dann ist er nach Heldenart gepanzert, und ein Helm schützt ihm das Haupt, das Schrecken zu verbreiten scheint...."

Von den zahlreichen Bronzewerken, die im Hippodrom aufgestellt waren, scheinen nur wenige Arbeiten byzantinischer Künstler gewesen zu sein, vielmehr waren die Figuren des Herakles, der Helena, die verschiedenen Tiere, die Wagenlenker u. a. m. aus Italien und Griechenland zusammengetragen. Eine Arbeit des 8. Jahrhunderts mag vielleicht die Brunnenfigur der Eirene gewesen sein, die ihr Sohn Constantin ihr zu Ehren im Hippodrom aufstellen ließ.

Auch für Geräte, insbesondere für Beleuchtungszwecke, war die Bronze damals ein bevorzugtes Material. Wir wissen, daß zur Zeit Constantins für die römischen Basiliken Leuchter bis dreihundert Pfund im Gewicht gegossen wurden, mit in Silber eingelegten Darstellungen.

In Italien scheinen in der zweiten Hälfte des ersten christlichen Jahrtausends größere Bronzewerke nicht mehr entstanden zu sein, die Mehrzahl der dort aus dieser Zeit erhaltenen Werke dürfte nicht von einheimischen Künstlern ausgeführt sein.

Vor allem in Frage kommt eine kolossale in *Barletta* in Apulien befindliche Bronzefigur, von der angegeben wird, daß sie das Werk eines Meisters Polyphobos in Konstantinopel sei und den Kaiser Heraklius (610—641) darstelle (Fig. 208, S. 277). (Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Bd. II, S. 143 ff.)

Die große erzene Reiterstatue Theoderichs, die Karl der Große aus *Ravenna* nach *Aachen* brachte, um sie vor seinem Palaste aufzustellen, soll aus einer Statue des byzantinischen Kaisers Zeno hergerichtet sein. Schließlich war auch die als Regisole bezeichnete Reiterstatue aus *Ravenna*, die bis zum Jahre 1697 (?) in *Pavia* stand, und von der noch bildliche Darstellungen erhalten sind, mutmaßlich ein byzantinisches Werk.

Die überwiegende Abhängigkeit Italiens von Byzanz in künstlerischen Dingen blieb auch in den ersten Jahrhunderten des zweiten Jahrtausends bestehen. Das Eindringen nordischer Elemente ist selten in dieser Zeit nachweisbar, aber z. B. bei den sehr bedeutenden, mit getriebenen Erzreliefs beschlagenen Türflügeln an S. Zeno in *Verona*, die teils vielleicht schon dem Beginne des 11. Jahrhunderts, teils dem 12. Jahrhundert angehören, durch Beissel wahrscheinlich gemacht. (Zeitschrift für christl. Kunst, Bd. V., S. 341.)

Eine Reihe anderer höchst eigenartiger im Norden und Süden der Halbinsel aufgestellter Kirchentore mit Bronzebeschlag wurden im 11. und 12. Jahrhundert von byzantinischen Meistern ausgeführt. Zwar die Gußtechnik kam auch bei diesen am Dome von *Amalfi* (1066), an der Klosterkirche von *Monte Cassino* (1070), an San Paolo f. l. m. in *Rom* (1070), an San Angelo auf dem *Berge Gargano* (1076), an San Salvatore in *Atrani* (1087), am Dome von *Salerno* (1084) und an der Markuskirche in *Venedig* (1112) zumeist erhaltenen Türflügeln so gut wie gar nicht zur Geltung. Auf einer Holzunterlage wurden kräftige durch stärkere bronzene Leisten umrahmte Erzplatten befestigt, die aber nicht wie in Verona durch Reliefs geschmückt waren, sondern deren vertiefte Zeichnung mit Silber oder einer farbigen Masse ausgelegt und deren Fleischteile mit Silber plattiert wurden. (Näheres und Abbild. bei Schulz, a. a. O. Bd. II und Tafelband.)

Diese eigenartige Ausführung, die wohl zum Teil auf einen Tiefstand

der Gußtechnik zurückführbar ist, war jedoch nicht neu, wie hervorgehoben werden mag, denn schon bei Türflügeln, die Papst Hilarius († 469) den Kapellen der H. H. Johannes und des H. Kreuzes gab, wird angegeben, daß in das Erz silberne Zierarte eingelassen waren; auch Bronzeleuchter wurden, wie erwähnt ist, bereits damals in gleicher Weise geschmückt. Die angeführten Tore sind zum Teil durch ihre Inschriften als byzantinische Arbeiten gekennzeichnet, teils lassen andere Anhaltspunkte unzweifelhaft darauf schließen. Nur die jüngste der genannten Türen in *Venedig*, mit der Inschrift: „Leo de Molino hoc opus fieri jussit", hat man als eine Venetianer Arbeit in Anlehnung an die fremden Werke angesehen.



Fig. 208. Heraklius. Barletta. S. 276.

Im 12. Jahrhundert entstanden aber auch inschriftlich als italienische Schöpfungen bezeichnete Türflügel, die zwar wesentliche Eigenart auch nicht sogleich erkennen lassen.

Die Felder blieben an den Türen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, mit Ausnahme



Fig. 209. Tür (Teil) in Troja, Dom. S. 279.

einer vielleicht schon in dieser Zeit entstandenen Tür am Südportal des Domes in *Pisa*, noch eben, jedoch die Umrahmungsleisten und von Löwenmasken gehaltenen Türringe lassen ein Streben nach kräftigerem

plastischen Schmuck erkennen. Dies gilt von der Tür an der Grabkapelle Boemunds von Antiochien in *Canosa,* einem Werke des Meisters Rogerius von Amalfi aus dem Jahre 1111 und den Türen am Dome in *Troja* (Fig. 209, S. 278), die Oderisio Berardi von Benevent in den Jahren 1119 und 1127 vollendete.

Erst die Erztüren der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zeigen vollständigen Reliefschmuck. Angeführt seien die durch besondere Schönheit hervorragenden Torflügel am Dome in *Benevent,* vermutlich auch von dem genannten Oderisio Berardi gegen 1160 ausgeführt (vergl. Barbier de Montault, Revue de l'art chrét. 1883. S. 11ff.), die um 1180 von Barisanus von Traui für *Trani, Ravello* und für das Nordportal des Domes in *Monreale* gefertigten, dann eine 1180 von Bonanus in *Pisa* für den dortigen Dom gefertigte (zweite) durch Feuer zerstörte Tür, eine von demselben Meister für das Westportal des Domes in *Monreale* gearbeitete und schließlich die um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts entstandenen Türen im Baptisterium des Lateran in *Rom,* die von den Meistern Uberto und Piero aus Lausanne angefertigt wurden.

Andere nennenswerte italienische Erzarbeiten aus dieser Zeit sind nicht erhalten. Der bekannte Markuslöwe, das Wahrzeichen *Venedigs,* gilt bald als eine altetruskische, bald als eine Venetianer Arbeit des 12. Jahrhunderts. Das schönste mittelalterliche Bronzewerk in Italien, der siebenarmige Leuchter im *Mailänder Dome,* ist zweifellos die Schöpfung eines nordeuropäischen Künstlers (s. S. 298).

Zu mannigfaltigerer und höherer Entfaltung als in Italien gelangte die Erzarbeit und besonders die Bronzegießkunst bald nach der Mitte des ersten Jahrtausends im westlichen Europa, in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden.

Deutschland.

Die ältesten bekannten und erhaltenen großen deutschen Erzgußwerke entstanden in der Residenz und zu Lebzeiten Karls des Großen. Woher die Künstler kamen oder in welcher Schule sie die Kunst erlernten, die großen im *Aachener Münster* befindlichen Türflügel und die Brüstungsgitter (Fig. 210, S. 280) in Erz zu gießen, ist unbekannt. Aber ersichtlich ist, daß sowohl bei den vier Türenpaaren, wie bei den acht Gittern antike Vorbilder nachzubilden versucht wurden. Aus allen Ländern „diesseits des Meeres" zog der große Kaiser Werkleute herbei, des Bronzegusses kundige dürfte er, wenn nicht in Byzanz, am ehesten in Frankreich gefunden haben.

In derselben Werkstatt entstanden zweifellos auch die für die Schloßkirche in *Ingelheim* ausgeführten nicht erhaltenen Türflügel.

Mit einiger Wahrscheinlichkeit läßt sich ferner als ein in der Aachener Gießhütte zu Anfang des 9. Jahrhunderts entstandenes Werk eine erzene Reiterstatuette betrachten, die als ein Porträtbildnis des Kaisers Karl selbst gilt, und aus dem *Metzer Dome* in das Musée Carnavalet in *Paris* gelangt ist.

Die im Aachener Münster befindliche in Erz gegossene „Wölfin"

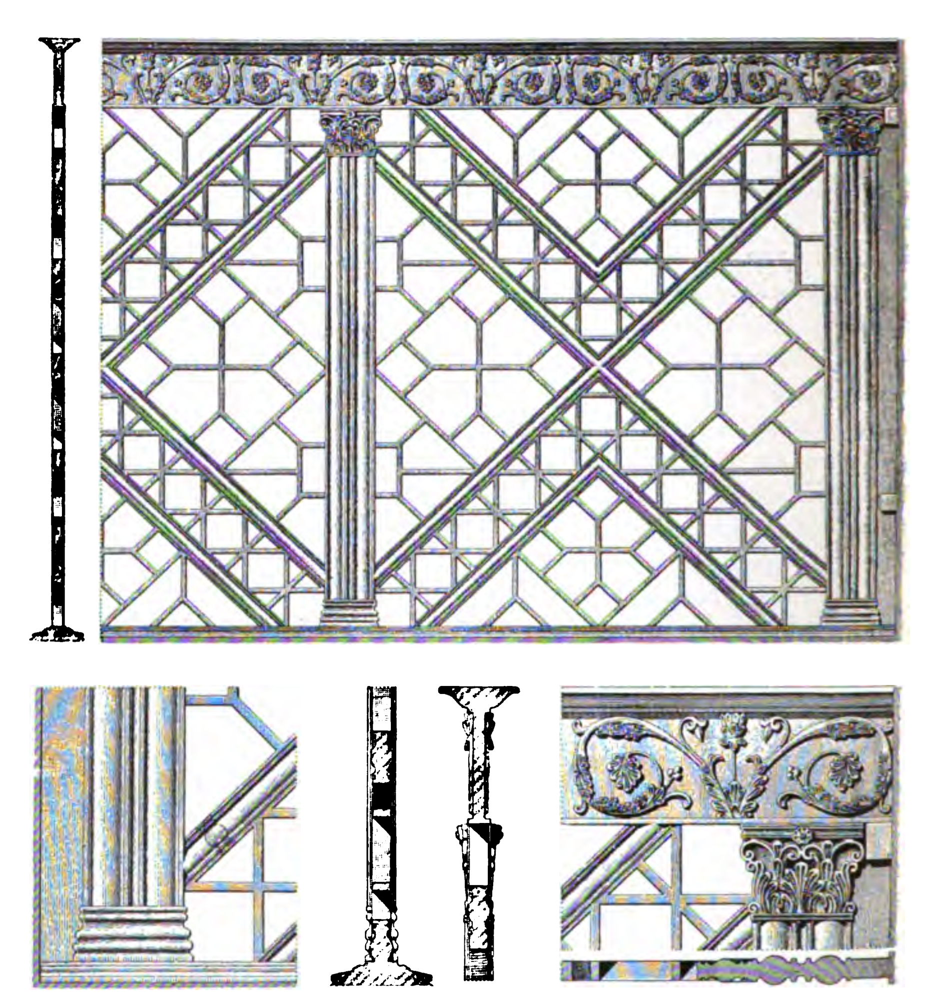


Fig. 210. Brüstungsgitter in Aachen (nach Gailhabaud), Münster. S. 279.

ist eine antike Arbeit, nach Strzygowski wahrscheinlich ein hellenistisches Originalwerk; der ebenso wie jene ehemals am Brunnen im Vorhofe des Münsters aufgestellte Pinienzapfen scheint (nach Strzygowski) eine Arbeit aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts zu sein.

In der nachkarolingischen Zeit wurde das technische Können der

deutschen Künstler immer weiter entwickelt und auch die künstlerische Leistungsfähigkeit hielt sich auf einer achtbaren Höhe.

Aus dem 10. und 11. Jahrhundert sind neben kleineren Bronzegußwerken auch etliche höchst bedeutsame Gußleistungen erhalten, an deren Spitze der großartige siebenarmige Leuchter im Münster zu *Essen* anzuführen ist, dessen Entstehungszeit um das Jahr 1000 durch die daran angebrachte Inschrift: „Mathild Abbatissa me fieri jussit et Christo consecravit" unzweideutig festgelegt ist, da bekannt ist, daß die Aebtissin Mathilde von 974—1011 regierte. (Grosse Abbildung in: Aus'm Weerth, Kunstdenkm. d. christl. Mittelalt. i. d. Rheinlanden. Leipzig und Bonn 1857—68.)

Die Grundform dieses prachtvollen Bronzewerkes geht zurück auf den siebenarmigen Leuchter des Tempels in Jerusalem, der im Jahre 70 n. Chr. vom Kaiser Titus zerstört wurde, auf dessen Triumphbogen auf dem Forum in Rom sich die Reliefdarstellung jenes Lichtständers erhalten hat.

Die christliche Kirche verlieh dem siebenarmigen Leuchter eine symbolische Bedeutung, erblickte in ihm ein Sinnbild Christi. Das Licht des Leuchters wurde auf Christus, die Apostel und Heiligen bezogen. (Vergl. Pfeifer, der siebenarmige Leuchter im Dome zu Braunschweig. Zeitschr. f. chr. Kunst 1898, Sp. 33 und Springer, Ikonographische Studien IV in Mitt. der Zentr.-Komm. zur Erf. der Baudenkm. 1860 Bd. V, S. 309 ff.) Die ältesten siebenarmigen Leuchter des Mittelalters werden in einem Inventar zu Fontenelle 806 und der Abtei Freisingen 957 erwähnt. (Ebend.)

Der Leuchter in Essen ist, wie Clemen in: Kunstdenkmäler der Rheinprovinz Bd. II, Teil 3, S. 40 ff. angibt: „in einzelnen Zylindern und Trommeln gegossen, die mit starken Eisenstangen zusammengesetzt sind (nur die unter den Leuchtertellern hingeführte horizontale Stange ist späterer Zusatz). Die Bronze war ehemals vergoldet, in die Knäufe waren Kristalle und Edelsteine eingefügt (jetzt durch farbige Glasflüsse ersetzt). Die Ziselierung ist mit technischer Virtuosität durchgeführt. Der Leuchter ruht mit vier Löwenfüßen auf dem marmornen Untersatz. Die sechs Dübellöcher, die sich an dessen Seiten befinden, weisen auf ehemaligen Metallbeschlag. Die nägelartig rund herum auf den Untersatz aufgesetzten Löwenköpfe sind verlötet. An den vier Ecken des Fußes ehemals die vier Winde, zwei abgebrochen, nur der Aquilo ganz erhalten, sitzende halbnackte menschliche Gestalt mit Spruchband aber Tierkopf mit Hörnern. . . ."

Fast gleichzeitig mit diesem überaus schönen Leuchter entstanden in Niederdeutschland einige ebenfalls nicht unbedeutende Bronzegußwerke.

Im Jahre 990 beschenkte der Bischof von Verden das *Kloster Corvey*

mit sechs erzenen Säulen. Sechs weitere ließ der Abt Deuthemar oder Thiatmar, der von 983 bis 1001 regierte, bald darauf angeblich in *Corvey* selbst durch den Erzgießer Gottfried ausführen. Im Jahre 1004 wurde sogar im Auftrage des Abtes Hosad von Corvey dem gelehrten Mönche Widukind, dem Geschichtsschreiber der Sachsen, ein Bronzedenkmal in Gestalt einer Säule gesetzt.



Fig. 211. Der „Kaiserstuhl" in Goslar. S. 284.

Noch eines bedeutsamen, einst in *Corvey* vorhandenen, aus Kupfer gefertigten Werkes ist zu gedenken, eines Kronleuchters, über den nur schriftliche Nachrichten noch Aufschluß geben (vergl. Effmann, Zeitschr. f. chr. Kunst 1890, S. 211 ff.). Diese Lichtkrone, die, ebenfalls im Auftrage des genannten Abtes Thiatmar, vielleicht auch von dem Meister Gottfried gefertigt wurde, ist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von den Mönchen des Klosters vernichtet worden, um die Goldschicht



Fig. 212. Tür in Hildesheim, Dom. S. 284.

darauf zur Münzprägung zu gewinnen. Ein kurzer Bericht aus dem 17. Jahrhundert gibt an, daß von dem etwa drei Handbreiten hohen mit Reliefs geschmückten und stark vergoldeten Reife in der Größe eines Wagenrades Arme nach außen vortraten, die die Kerzen oder vielleicht ursprünglich Lampen trugen. In der Gestaltung muß jedenfalls dieser Leuchter von dem bald darauf herrschend gewordenen Typus der Lichtkronen (vergl. S. 287) abgewichen sein, als deren Vorbild er anzusehen ist.

Ein allem Anscheine nach hochbedeutsames Gußwerk wurde um dieselbe Zeit auch in *Trier* vollendet, ein Taufbrunnen für St. Maximin, als dessen Meister die Mönche Gozbert und Absalom bekannt sind.

Vielleicht sind auch die mit einem schönen in palmettenartige Blüten auswachsenden durchbrochenen Rankenmuster gefüllte Rücklehne und oberen Seitenteile am Kaiserstuhl in *Goslar* um das Jahr 1000 in Deutschland entstanden (Fig. 211, S. 282).

Großartiger wie die angeführten Bronzewerke waren die, die im weiteren Verlauf des 11. Jahrhunderts in *Hildesheim* entstanden, das mit seinem großen Bischof Bernward jetzt der Mittelpunkt des deutschen Kunstschaffens wurde.

Die Hauptschöpfung, die unter der Leitung dieses kunstsinnigen, vielleicht selbst künstlerisch befähigten Kirchenfürsten entstand, waren die beiden mächtigen ehernen Türflügel im *Hildesheimer Dome*, die im Jahre 1015 aufgestellt wurden (Fig. 212, S. 283). Die nächste Anregung zur Ausführung dieser gewaltigen, in je acht Feldern mit fast vollrund vortretendeu Relieffiguren geschmückten Türplatten, mögen die Türen am Münster zu *Aachen* gegeben haben, und die diesen in der Ausgestaltung verwandte Tür am Dom in *Mainz*, die im Auftrage des Erzbischofs Willigis im Jahre 1007 von Beringer in Bronze gegossen wurden.

Weiter mögen für die Reliefausschmückung, die an den Türen in *Aachen* und *Mainz* fehlt, altchristliche Holztüren, besonders vielleicht die von Sa. Sabina in Rom vorbildlich gewesen sein. Dargestellt sind auf der Bernwardstür auf dem linken Flügel absteigend Scenen aus der Schöpfungsgeschichte bis zu Kains Brudermord, auf dem rechten Flügel acht neutestamentarische Bilder, unten anfangend mit der Verkündigung und abschließend mit der Himmelfahrt Christi (vergl. Beissel, der heilige Bernward von Hildesheim, Hildesheim 1895, S. 39ff.).

Das nächstbedeutende Bronzewerk, das unter Bernward in *Hildesheim* gegossen wurde, ist die jetzt zu seiten des Hochaltars im Dome aufgestellte, fast 5 Meter hohe Christussäule, die von einem langen in Spiralwindungen herumlaufenden Relieffriese mit Darstellungen aus dem Leben Christi bedeckt ist (Fig. 213, S. 285).

Auch für die Entstehung dieses Monumentes dürften die oben erwähnten Säulen des unfernen Klosters Corvey nicht ohne Einfluß gewesen









Fig. 218. Christussäule in Hildesheim, Dom. S. 284.

sein, die Art der künstlerischen Ausgestaltung geht aber wieder auf ältere Vorbilder zurück, insbesondere auf die Trajans- und Marc Aurelssäulen, die Bernward bei seinem Aufenthalte in *Rom* im Jahre 1001 sah. Die Säule stand ursprünglich hinter dem Kreuzaltare in St. Michael. Auf ihrem Kapitäl, das im 17. Jahrhundert zum Glockenguß verwendet



Fig. 214. Leuchter in Hildesheim, Magdalenenkirche. S. 286.

wurde, trug sie ein ebenfalls nicht erhaltenes Kreuz. (Beissel a. a. O. S. 45 ff.)

Kaum weniger bemerkenswert ist weiter ein gegossenes Leuchterpaar, das auf Bernward zurückgeht (Fig. 214, S. 286). Diese Leuchter sind annähernd gleich geformt, 43 cm hoch und waren ehemals vergoldet. Eine lateinische Inschrift lautet in der Uebersetzung: „Bernward ließ diesen Leuchter durch seinen Schüler im ersten Aufblühen dieser Kunst

weder aus Gold, noch aus Silber, sondern so, wie du siehst, gießen." (Näheres bei Beissel a. a. O. S. 37ff.)

Ein Hauptwerk Berwards, die große Lichtkrone der Michaelskirche, ist durch mutwilligen Unverstand im 17. Jahrhundert zerstört worden (Kratz, Der Dom in Hildesheim, Hildesheim 1840, S. 100). Doch wie es scheint, ist uns in einem der beiden nur wenig jüngeren Kronleuchter im Dome zu *Hildesheim* ein wenigstens annähernd getreues Abbild des verlorenen erhalten. Von dem größeren der beiden, glücklich in seinen

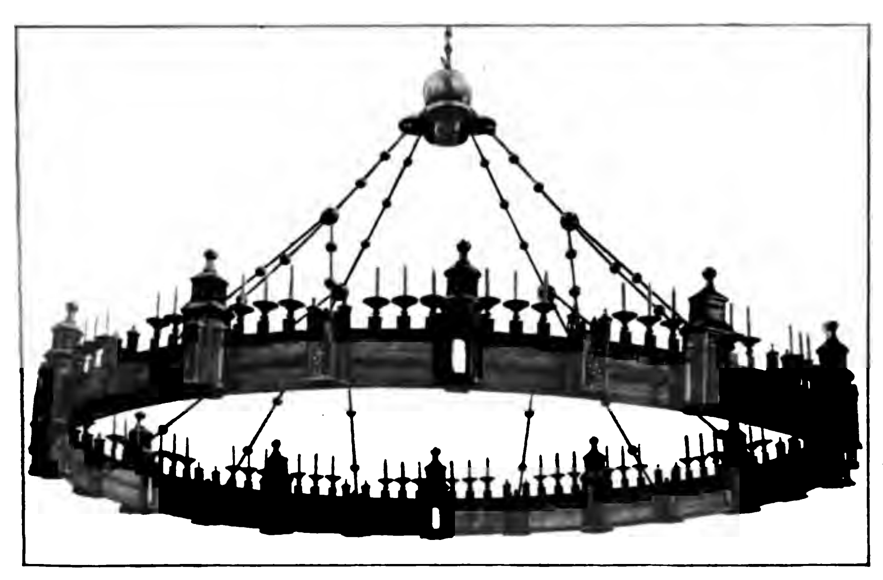


Fig. 215. Kronleuchter in Hildesheim, Dom. S. 287.

Hauptteilen bis auf unsere Tage geretteten, vom Bischof Hezilo (1054 bis 1079) geschenkten köstlichen Kunstdenkmale sagt Kratz a. a. O. S. 78, daß Hezilo das Gerät zu demselben noch teilweise in Bernwards Werkstatt vorfand, „denn nach dem Plane dieses Künstlers sollte es ein Nachbild von dem in seinem Michaelismünster aufgehängten Kronleuchter werden; ihn überraschte leider der Tod, und es blieb unvollendet" (Fig. 215, S. 287).

Der 6 Meter im Durchmesser große mit reich durchbrochenen Laubwerkbändern gemusterte Reif ist im Wechsel durch zwölf Türme und Tore gegliedert und trägt 72 Leuchter. In den Toren standen vermutlich die 12 Apostel und in den offenen Nischen der Türme die Figuren von 24 Propheten und 24 Tugenden; die Namen über den Oeffnungen lassen zum wenigsten darauf schließen. Erhalten ist keine der Figuren, und man hat deshalb auch angenommen, daß Lampen in den Nischen aufgestellt waren. Reiche Muster in sogen. Email brun und Vergoldung

überzogen die Kupferflächen. Inschriften verherrlichen das in der Lichtkrone dargestellte himmlische Jerusalem (nach Offenb. Johannis Kap. 21) und die Jungfrau Maria, der sie geweiht wurde.

Der Kronleuchter hat eine bewegte Geschichte hinter sich und ist auch nur mit knapper Not der Zerstörung entgangen; er ist mehrmals restauriert, die letzte Wiederherstellung noch nicht abgeschlossen.

Der zweite Kronleuchter im *Hildesheimer Dome* ist jenem gleichartig, aber weniger reich gestaltet und nur von halber Größe. Der Ueberlieferung nach ist er aber der ältere von beiden, er soll noch vom Bischof Azelin (1044—1054) gestiftet sein.

Der Gedanke, das himmlische Jerusalem im Lichtgerät darzustellen, ist, so weit bekannt ist, in annähernd reicher Form von einem Künstler



Fig. 216. Kronleuchter in Aachen, Münster. S. 288.

vor Bernward nicht verkörpert, wenn auch Metallreife, selbst in Verbindung mit Türmchen, als Lampen- oder Kerzenträger schon früher in den christlichen Kirchen Verwendung gefunden hatten.

Noch zwei solch mächtiger, in der Ausgestaltung verwandter, zwar etwa um ein Jahrhundert jüngerer Lichtkronen sind in Deutschland erhalten, die eine, ein Geschenk Friedrichs Barbarossa, im Münster zu *Aachen* (Fig. 216, S. 288), die andere, eine Stiftung des Abtes Hertwig, in der ehemaligen Abteikirche zu *Komburg* bei Schwäbisch-Hall (Fig. 217, S. 289). (Beschreibung beider in Bock, der Kronleuchter ... im ... Münster zu Aachen, Leipzig 1864).

Die Mehrzahl der ähnlichen ehemals in Deutschland vorhandenen Werke ist verloren. Außer den bereits genannten seien davon noch erwähnt die unter dem Bischof Reginbald gestiftete Lichtkrone, die den Dom in *Speier* zierte, aus der Mitte des 11. Jahrhunderts, die Lichtkrone in der Stiftskirche zu *Weißenburg i. E.*, die als ein Geschenk des Franken-

königs Dagobert angesehen wurde, ein Kronleuchter, der vom Abte Hermann I. um das Jahr 1100 nach S. Pantaleon in *Köln* gestiftet wurde und zwei Lichtkronen, die unter dem Stiftsdechanten Stavilo für St. Severin in *Köln* ausgeführt wurden, von deren größerer sich nur eine ungenaue Abschrift der Inschrift erhalten hat. (Bock, Das heilige Köln). Ein sehr großer und reicher Kronleuchter, vermutlich aus derselben Zeit, befand sich ehemals in St. Lambert in *Lüttich.* Auch in Frankreich scheint, wie hier sogleich erwähnt werden mag, eine Reihe derartiger Lichtträger aus dem 12. Jahrhundert vorhanden gewesen zu sein, die teils erst in



Fig. 217. Kronleuchter in Komburg, Abteikirche. S. 288.

der großen Revolution vernichtet wurden. Einiges Nähere ist bekannt über die Lichtkronen, die sich ehemals in der Kathedrale von *Bayeux,* in St. Remy in *Rheims* und im Dome in *Toul* befanden.

Süddeutschland hat nur wenige Werke aufzuweisen, die den angeführten vergleichbar sind, doch war man auch dort in jenen Zeiten im Erzguß nicht unerfahren, und wenn die zeitliche Bestimmung richtig ist, entstanden dort schon in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts die reich gestalteten und mit Silberauflagen verzierten sogenannten Tassiloleuchter im *Stifte Kremsmünster* (Fig. 218, S. 290). (Mitt. zur Erf. u. Erh. der Baudenkm. 1859, S. 44ff. mit Abb.)

Um die Mitte des 10. Jahrhunderts sollen (nach Sighart, Gesch. der Künste in Bayern I, S. 121) für die Wallfahrtskirche zu *Mauerskirchen* bei Braunau bereits ein paar eherne Bilder des Herzogs Heinrich I. von Bayern

und seines Feldherrn Raboto ausgeführt sein, in Erfüllung eines Gelübdes, das der Herzog vor seinem siegreich beendeten Auszuge gegen die Ungarn im Jahre 948 getan hatte.

Weiter wird von dem im Jahre 1004 gestorbenen Bischof Gottschalk zu *Freising* berichtet, daß er einen Erzgießer nach *Tegernsee* entlieh,



Fig. 218. Tassiloleuchter im Stifte Kremsmünster. S. 289.

wo, wie wir wissen, damals ein Meister Werinher ein kunstreiches Taufbecken goß.

Ein paar merkwürdige Arbeiten, die mutmaßlich auch noch in spätkarolingisch-ottonischer Zeit entstanden, befinden sich am Ostgiebel des Münsters in *Konstanz*. Es sind drei gravierte und vergoldete Kupfermedaillons, auf deren mittlerem eine Majestas Domini und auf deren seitlichen S. Konrad und S. Pelagius dargestellt sind.

Das erhaltene Hauptwerk der süddeutschen Erzgießkunst aus dem Beginne unseres Jahrtausends ist die Tür am Dome zu *Augsburg,* deren Entstehung wohl mit Recht in der Zeit zwischen 1060 und 1063 angenommen



Fig. 219. Tür in Augsburg, Dom. S. 291.

ist (Fig. 219, S. 291). Die Tür ist im Gegensatz zur Hildesheimer Tür aus einzelnen sehr flach reliefierten umrahmten Tafeln zusammengesetzt, von 33 Tafeln sind 10 doppelt, in fast völliger Gleichheit vorhanden. Lange hat die Deutung des Zusammenhanges der Reliefs Schwierigkeiten bereitet.

Merz hat in seiner Schrift: Die Bildwerke an der Erztür des Augsburger Doms, Stuttgart 1885, nachgewiesen, daß an Stelle der erhaltenen Tür ursprünglich zwei gleiche aus je 28 Feldern (einschließlich zweier Felder mit Löwenkopftürringen) in vier senkrechten Reihen gefügte vor-



Fig. 220. Löwendenkmal in Braunschweig. S. 293.

handen waren, und daß die Reliefs mit alttestamentlichen Szenen auf den Mittelreihen und die Relieffiguren der Könige, Priester, Propheten etc. auf den Außenreihen in ihrer Gesamtheit die ecclesia, die Kirche, darstellen sollen.

Ein paar ganz eigenartige Lichtgeräte, die beide im 11. Jahrhundert

entstanden zu sein scheinen und sich im Dome zu *Erfurt* befinden, mögen ferner hier erwähnt werden. Das eine ist ein Kandelaber mit einer fast lebensgroßen, als Wolfram bezeichneten Gestalt in langem Gewande auf einem von vier Drachen getragenen Postamente. Eine Inschrift darauf lautet ohne die Abkürzungen: „Wolframus. — ora pro nobis sancta Dei genetrix. — Hiltiburc. — Ut digni officiamus gratia Dei". Man darf annehmen, daß die Stifter in den Namen genannt werden.



Fig. 221. Grabplatte Rudolfs von Schwaben in Merseburg, Dom. S. 294.

Der zweite jetzt im Schatzgewölbe verwahrte Beleuchtungskörper ist eine Ampel mit zwölf sternförmig angeordneten Tüllen für die Oeldochte, die an einem röhrenförmigen Oberteile hängen, der auf vier Reifen mit biblischen Darstellungen in flachem Relief geschmückt ist, und aus dessen oberer, glockenförmiger Endigung acht Tierköpfe an gebogenen Hälsen herauswachsen. Beide Werke sind zweifellos Arbeiten sächsischer Künstler und von außerordentlicher Bedeutung (vergl. Buchner, Zeitschrift für christliche Kunst 1903, Sp. 143—156).

Im 12. Jahrhundert scheint der Kreis der Orte, an denen der Erzguß eine künstlerische Pflege erfuhr, wesentlich erweitert zu sein. Ueberall sind aus dieser Zeit in Deutschland Bronzewerke erhalten, über deren Ursprung in vorher künstlerisch wenig hervorgetretenen Landschaften und Städten wir zum Teil unterrichtet sind. Daß das nördliche Deutschland die Vorrangstellung behauptet, kann kaum wundernehmen. Im alten sächsischen Lande entstand vielleicht das schönste und eigenartigste Erzgußwerk des 12. Jahrhunderts, der große Löwe, den Herzog Heinrich der Löwe vor seiner Burg Dankwarderode

in *Braunschweig* im Jahre 1166 als ein Denkmal auf hohem Sockel aufstellen ließ (Fig. 220, S. 292).

Diesem ersten selbständigen freiplastischen Werke in Deutschland sind einige um dieselbe Zeit geschaffene Schöpfungen der Porträtplastik an die Seite zu stellen, die erzene Grabplatte des Gegenkönigs Rudolf von Schwaben († 1080) im Dome zu *Merseburg* (Fig. 221, S. 293), die Reliefplatte des Erzbischofs Friedrich von Wettin († 1152) (Fig. 222, S. 294) und des Erzbischofs Wichmann († 1192) oder Ludolf († 1205) (Fig. 223, S. 295) im *Magdeburger Dome.* Auf allen dreien sind die Bilder der Verstorbenen innerhalb eines erhöhten Randes in etwa Lebensgröße dargestellt.



Fig. 222. Grabkapelle Friedrichs von Wettin in Magdeburg, Dom. S. 294.

Die Grabplatte Friedrichs von Wettin steht, wie Ad. Goldschmidt nachgewiesen hat (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 1900, S. 227), in unmittelbarem Zusammenhange mit einem großen sächsischen Bronzewerke, das wie jene Platte damals in *Magdeburg* ausgeführt wurde, nämlich zu der Korssunschen Tür an der Sophienkirche in *Nowgorod*, die dem Inhalt ihrer zwar reicheren Reliefdarstellungen nach der Augsburger Tür verwandt ist. Diese Türflügel wurden zwischen 1152 und 1156 in Magdeburg durch den Meister Riquinus und seine Gehilfen Abraham und Waismuth gegossen, und auf Grund der gleichartigen Detailbehandlung glaubt Goldschmidt denselben Riquinus als den Verfertiger jener Grabplatte annehmen zu dürfen. Die Neigung des Künstlers zur Porträtbildnerei läßt er auch auf den Türflügeln erkennen, auf denen er sich und seine Gehilfen in Zeittracht dargestellt hat.

Eine Bronzetür am Dome in *Gnesen* mit 18 Reliefdarstellungen aus dem Leben des hl. Adalbert ist als weiteres hervorragendes deutsches Gußwerk des 12. Jahrhunderts anzuführen. Ueber eine Bronzetür dieser Zeit, die sich ehemals in *Petershausen* in Baden befand, geben nur ungenügende Nachrichten Aufschluß.

In größerer Anzahl hat sich in Deutschland ein in Bronze gegossenes

Türbeschlagmotiv auch an sonst mit Eisen armierten Türen erhalten, das schon im Altertum verwendet wurde, nämlich eine Löwenmaske mit Ring im Maule. Angeführt seien die vier Beispiele am Dome in *Trier* mit der auch technisch sehr bemerkenswerten Inschrift: „Magister Nicolaus et Magister Johannes de Bincio nos fecerunt“ und: „Quod fore cera dedit, tulit ignis et es tibi regdit.“



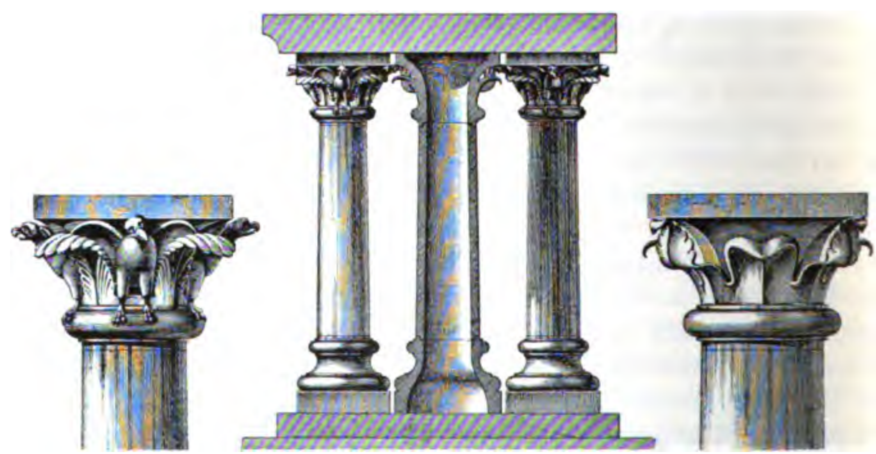
Fig. 223. Grabplatte des Erzbischofs Wichmann oder Ludolf in Magdeburg, Dom. S. 294.

Als Werke der *Braunschweiger Gießhütte* dürfen außer dem Löwenmonumente noch ein paar andere dort erhaltene ausgezeichnete Erzwerke angesehen werden, deren eines, der Marienaltartisch (Fig. 224, S. 296) auf fünf ehernen Säulen, nachweislich von Mathilde, der Gemahlin Heinrichs des Löwen, im Jahre 1188 auf dem Hochchor errichtet wurde, während das andere großartigere, der siebenarmige Leuchter (Fig. 225, S. 297), der sehr unsicheren Tradition nach von Herzog Heinrich nebst anderen Kostbarkeiten aus dem Orient mitgebracht sein soll; urkundlich erwähnt wird er zuerst im Jahre 1223. Gegen die Richtigkeit der Ueberlieferung spricht jede Ueberlegung, man darf mit Sicherheit die Entstehung in Niedersachsen annehmen. Ob bei der Modellgestaltung ein französischer Künstler behilflich war, wie Pfeifer (a. a. O.) besonders aus der Formverwandtschaft mit dem (nur zum kleinen Teil erhaltenen) Kandelaber in St. Remy zu Reims folgern zu dürfen glaubt, muß dahingestellt bleiben, besonders wahrscheinlich ist die Annahme aber nicht. Der Leuchter hat ohne den Steinsockel eine Höhe von 4,80 m und zwischen den äußeren Armen eine Breite von 4 m. Die ursprüngliche Aufstellung, vielleicht vor dem Hauptaltare auf dem hohen Chore, ist bisher nicht unzweifelhaft festgestellt. (Die Füllungen am Fuße des Leuchters sind um 1830 an Stelle der verlorenen alten eingefügt.)

Ein diesem Kandelaber sehr verwandter befand sich bis zum Jahre 1792 in der Michaeliskirche zu *Lüneburg*. Auch er galt der Ueberlieferung nach als ein Geschenk Heinrichs des Löwen, und neuere Untersuchungen

haben es wahrscheinlich gemacht, daß dieser Fürst ihn bei Gelegenheit des Todes seines im Jahre 1167 in Lüneburg ums Leben gekommenen Sohnes stiftete. Einige vor seinem Einschmelzen hergestellte Zeichnungen





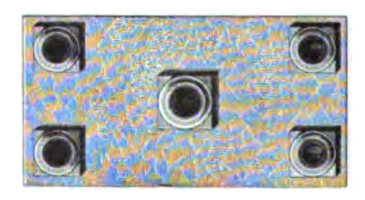


Fig. 224. Marienaltar in Braunschweig, Dom (nach Gailhabaud). S. 295.

lassen die Bedeutung dieses großartigen, zweifellos auch niederdeutschen Gußwerkes zum wenigsten annähernd ermessen. Die Fußbildung ist der des Braunschweiger Leuchters ähnlich. Der obere Aufbau ist einfacher

und zeigt nicht die elegante Biegung der Arme, vielmehr ist wie beim Essener Leuchter die einfache Halbkreislinie bei je zwei gegenüberstehenden Armen im Anschluß an das Vorbild aus dem Tempel in Jerusalem bei-

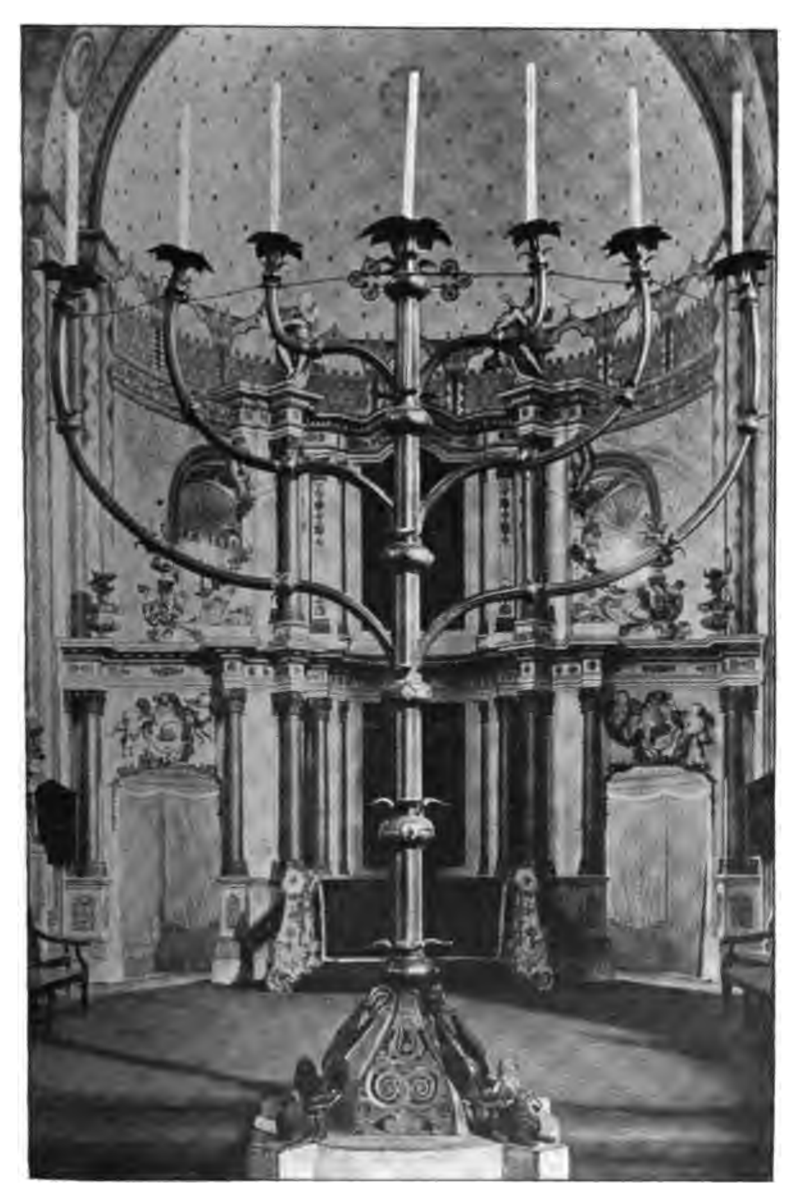


Fig. 225. Siebenarmiger Leuchter in Braunschweig, Dom. S. 295.

behalten. Von besonderem Interesse ist auch die bei anderen Leuchtern nicht in gleicher Art wiederkehrende Symbolik in der Gestaltung des

Fußes (vergl. Graeven, Der untergegangene siebenarmige Leuchter des Michaelisklosters in Lüneburg, Zeitschr. f. christ. Kunst 1902, Sp. 33 ff.).

Noch einige kaum minder bedeutende Bronzekandelaber, die ebenfalls in der zweiten Hälfte des 12. oder zu Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden sein müssen, bestätigen das glänzende Können deutscher Meister jener Zeit. Leider sind deren reichste in deutschen Kirchen noch verwahrte nur teilweise erhalten, vom Leuchter im Veitsdome in *Prag* (Fig. 226, S. 298) nur der Fuß und von dem in *Klosterneuburg* der Oberteil ohne den Fuß. (Ueber den Prager Leuchter vergl. C. Weiß



Fig. 226. Kandelaberfuß in Prag, Dom. S. 298.

in Mittelalt. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates Bd. I S. 197 ff., über den Klosterneuburger: Derselbe, in Mitt. d. Zentralkomm. 1861, Bd. 6 S. 331 ff.).

Künstlerisch den genannten nicht ganz ebenbürtig und weniger reich ausgestaltet ist der siebenarmige Leuchter in der Busdorfkirche zu *Paderborn*. (Vergl. Ludorff, Bau- und Kunstdenkm. von Westfalen Bd. VII S. 124 Taf. 95.) Der Dom von *Bamberg* besitzt einen hohen prachtvollen Wandelleuchter . . . mit Emails, wahrscheinlich einst siebenarmig, jetzt verunstaltet (Sighart).

Von einem Kandelaber, der vielleicht noch im 11. Jahrhundert für St. Severin in *Köln* ausgeführt wurde, ist nur eine Aufzeichung der Inschrift erhalten (Bock, Das heilige Köln).

Der schönste unter allen großen siebenarmigen Leuchtern, die als Werke niederdeutscher Künstler gelten dürfen, steht in bester Erhaltung im *Mailänder Dome* (Fig. 227, S. 299 und Fig. 228, S. 300). Dieses köst-

liche als „Baum der Jungfrau“ bezeichnete Denkmal mittelalterlicher Kunst, das wohl um das Jahr 1200 entstanden ist, zeugt von einem Schönheitssinne im Gesamtaufbau und in allen Einzelteilen, von einer Er-



Fig. 227. Siebenarmiger Leuchter in Mailand, Dom. S. 298.

findungskraft und einem Sinne für plastische Darstellung, wie man es sonst nur von den großartigsten Schöpfungen der deutschen und französischen Baukunst und Bildnerei des 12. und 13. Jahrhunderts rühmlich sagen kann.

Den glänzendsten Mittelpunkt des ganzen über 4 m hohen Werkes bildet mit der reichen Darstellung des Zuges der heiligen drei Könige und der Madonna der zweite Knauf oberhalb des Fußes. In Verbindung mit strengen Rankenzügen finden sich ferner am Leuchter die zwölf Zeichen des Tierkreises, acht Gestalten der Tugenden und Laster, vier



Fig. 228. Fuß des siebenarmigen Leuchters im Dome zu Mailand. S. 298.

freie Künste, die Paradiesesflüsse, acht Prophetenfiguren und allerhand Getier.

Die bisherigen Untersuchungen über dieses Prachtwerk sind sehr ungenügend, ein nur halbwegs sicherer Nachweis über die Herkunft liegt nicht vor. Als eine italienische Arbeit wird der Leuchter selbst in Italien nicht angesehen, neben Deutschland und den Niederlanden könnte nur Frankreich noch als das Entstehungsland in Betracht kommen. Das einzige erhaltene größere französische Bronzewerk, das zum Vergleich herange-

zogen werden kann, der Leuchterfuß in *Reims* (s. S. 308), ist besonders in den Figuren sehr viel befangener; am nächsten verwandt in Haltung und Gebärde sind den Figuren des Mailänder Leuchters die des Prager Fußes. Auch im Rankenornament schließt er sich an eine Reihe deutscher Gußwerke am ehesten an.

Von größeren und figürlichen deutschen Erzgußwerken, die im 12. oder zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstanden, sind noch von besonderem Interesse ein Taufkessel im Dome zu *Osnabrück*, ein etwa 1 m hoher, aus fünf Stücken zusammengesetzter gekreuzigter Christus in *Werden* (Rheinland), der „Crodoaltar" in *Goslar* und die Figur einer sitzenden Maria, unbekannter aber vermutlich deutscher Herkunft im Kestner-Museum in *Hannover*.

Der Taufkessel in *Osnabrück* enthält in der Inschrift: „Wilbernus Petre confert istut tibi donum, Ut per te summum possit habere bonu(m)" den Namen des Stifters. Als Meister nennt sich Gerardus. Das schlicht eimerförmige Gefäß ruht auf drei Klauenfüßen. Am Oberteile zwischen zwei Inschriftbändern finden sich in nach oben offenen Halbrunden flache Reliefs, die auf die Taufe Bezug haben. Ein ähnlicher Taufkessel befindet sich nach Mithoff im Dorfe *Oesede*.

Ein Meister Gherardus goß auch den Taufkessel in *Siek* bei Hamburg, dieser wird aber von Lotz (Topogr.) als „gotisch" angesprochen.

An dem aus Bronzeblechen zusammengefügten, anscheinend aus dem *Kloster Herzfeld* stammenden und vielleicht noch dem 11. Jahrhundert angehörenden Cordoaltar in der allein erhaltenen Vorhalle des *Goslarer Doms* sind vor allem die vier tragenden Figuren bemerkenswert. (Vergl. Wolff, Kunstdenkm. der Prov. Hannover S. 47, Abb. S. 59.)

Die vortrefflich modellierte Madonna in *Hannover*, in etwa ein Viertel Lebensgröße, hielt ehemals ein Christuskind auf dem Schoße.

Von den überaus zahlreichen kleineren in Bronze gegossenen Gegenständen, die sich in Deutschland aus dem 12. Jahrhundert erhalten haben, sollen wenigstens einige der wichtigsten gruppenweise angeführt werden.

Kunstreich gestaltete drei- oder vierfüßige, teils mit Email geschmückte Altarleuchter in der Größe von etwa 15—30 cm befinden sich im *Hildesheimer Dom*, in der Jakobikirche in *Stendal*, im Dome zu *Fritzlar*, im *Kloster Au* am Inn, in *Ueberlingen* in Baden und im Museum zu *Stuttgart*.

Neben diesen besten Beispielen des gewöhnlichen Typus, bei dem aus dem drei- oder vierteiligen Unterteil ein Schaft hervorwächst, der oben Lichtteller und Kerzendorn trägt, kommen Leuchter in phantastischen Formen vor, besonders solche, bei denen eine Tierfigur den tragenden Unterteil bildet.

Den Leuchterunterteilen auf mehreren Füßen ähnlich gestaltet, auch

zum Teil als solche angesprochen, sind einige ausgezeichnete Füße von Kruzifixen, deren reichste und schönste wohl die in *Haus Offer,* genannt *Ruhr i. W.* (Fig. 229, S. 302), im Dome zu *Chur* (Schweiz), in der Michaeliskirche zu *Lüneburg,* im *Kunstgewerbemuseum* in *Berlin* (Inv. N. K. 4165) und im *South Kensington-Museum* in *London* (Obernetter, Ausstellung München 1876 Nr. 82) verwahrten sind.

Bei dem Kreuzfuße in *Offer* tragen zwei auf quadratischem, abgestumpft pyramidenförmigen, durchbrochenen Unterteil stehende Engel eine Hülse, in der das Figürchen Abrahams (?) angebracht ist. Aehnlich ist die Anordnung bei einem der Füße in *Chur.* Dieser zeigt (nach Rahn, Gesch. d. b. Künste in d. Schw. S. 278): „auf niedriger Plinthe zwei Engel, die in gebückter Haltung einander gegenüberstehen und mit äußerster Anstrengung den zylindrischen Fuß des (nicht mehr vorhandenen) Kreuzes tragen. Unter diesem Einsatze zwischen den Engeln ruht eine bärtige Figur, die ihr Gewand über sich zieht, oder dasselbe ablegt. Sie stellt Adam vor, wie die Inschrift erklärt, der zu neuem Leben erwacht." Dasselbe Motiv ist auch am *Lüneburger Kreuzfuße* verwendet. (Vergl. Vogell, Kunstarbeiten aus Niedersachsens Vorzeit.)



Fig. 229. Kreuzfuß in Haus Offer, gen. Ruhr i. W. S. 302.

Ein zweiter Kreuzfuß im Dome zu *Chur,* der in acht Feldern mit durchbrochenen Ranken und vier darüber sitzenden Evangelistengestalten geschmückt ist, ist das Werk eines Meisters Azzo (Rahn a. a. O. S. 278 f.).

Nur wenige Beispiele ganz in Bronze gegossener Reliquienkästen aus dem 12. Jahrhundert sind in Deutschland bekannt. (Auf die köstlichen in Kupfer gegossenen Zierate an einigen der großen rheinischen Reliquienschreine sei hier nur hingewiesen.) Das bemerkenswerteste darunter befindet sich in *Xanten,* ist hausförmig mit gewalmtem Dache, und scheint ehemals eine Kreuzigungsgruppe getragen zu haben (Fig. 230, S. 303). Die Wände sind in durchbrochenem Grunde mit Reliefbildern und sitzenden Figuren auf den Ecken des Daches verziert (Christus in

Mandorla und Evangelistensymbole, Verkündigung und Apostel). Ein ähnliches Reliquiar besitzt das *Nationalmuseum* in *München* (Katalog Bd. V Nr. 254).

Unter den in Bronze gegossenen Reliquiartypen anderer Art sind von besonderem Interesse die büsten- und kopfförmigen, die vergoldet und mit Bemalung vorkommen. Das am reichsten ausgestattete unter



Fig. 230. Kastenreliquiar in Xanten, Dom. S. 302.

diesen ist das in *Cappenberg i. W.* Andere befinden sich im *Kestner-Museum* in *Hannover* (aus Fischbeck, Fig. 231, S. 304), im *Stifte Melk* (Niederösterreich) und im Dome zu *Erfurt;* ein in Kupfer getriebenes und vergoldetes Kopfreliquiar aus der Lambertskirche in *Düsseldorf* besitzt der Fürst von Hohenzollern in Sigmaringen.

Solche Köpfe wurden im 12. Jahrhundert auch häufiger als Gießgefäße (Aquamanilen) verwendet, wie eine Reihe erhaltener Stücke beweist, von denen die wichtigsten sich im Nationalmuseum in *Budapest,* in der Marienkirche zu *Stendal* und im Münster zu *Aachen* befinden.

Im allgemeinen bevorzugte man für Gießgefäße, mit deren künstlerischer Ausgestaltung man anscheinend im 8. Jahrhundert begann, phan-

tastische Tierformen. Aus dem 12. Jahrhundert sind Aquamanilen in Greifenform, in Form von Löwen, in Hahnform, in Art von Centauren gestaltete u. a. m. in größerer Zahl erhalten.

Ueberaus kunstreich verziert wurden auch in Deutschland damals die Räucherbecken. Wie solch ein Werk aufs beste zu gestalten und in Bronzeguß auszuführen sei, lehrt in ausführlicher Beschreibung der um das Jahr 1100 in Niederdeutschland lebende Mönch Theophilus in seiner bekannten Schedula diversarium artium (Uebersetzung von Ilg in Quellenschriften für Kunstgesch. Bd. VII). In Didron, Annales archéolog. Bd. 8, S. 94 hat man eine Rekonstruktion dieses Gerätes versucht.



Fig. 231. Kopfreliquiar aus Fischbeck. *Hannover, Kestner-Museum.* S. 303.

In ihren Hauptbestandteilen, die allezeit im wesentlichen beibehalten wurden, kommen Räucherbecken schon in altchristlicher Zeit vor, wie ein im Hofantiquarium in *Mannheim* erhaltenes Beispiel beweist (Rosenberg, Kunstgewerbeblatt 1892, S. 17; mit Abb.). Den zum Stehen eingerichteten, meist einfachen napfartigen Unterteil bedeckt ein oft sehr reich ausgeschmückter Deckel, beide Teile sind verschiebbar mit Ketten verbunden, die durch Oesen gezogen und oben an einer Tragplatte befestigt sind, an der das Gerät beim Schwenken gehalten wird. Das schönste deutsche in Bronze (Kupfer?) gegossene Räucherbecken des 12. Jahrhunderts befindet sich jetzt im Dome zu *Trier* (aus Buchholz i. d. Eifel, Fig. 232, S. 305). Es zeigt im Querschnitt die griechische Kreuzform und ist turmartig aufgebaut. Unten finden sich zwischen Rankendurchbrechungen vier unbekleidete Gestalten, über diesen die Halbfiguren von Aron, Moses, Isaak und Jeremias. Auf den Dächern der Kreuzarme haben Abel, Melchisedek, Abraham mit Isaak und Isaak mit Jakob ihren Platz gefunden. Inmitten der vier Nebentürme thront oben in der Mitte Salomo auf einem Löwensessel. Die Tragplatte ist mit den Halbfiguren der Evangelisten geziert. Schriftbänder beziehen sich auf die Darstellungen; am Fuße nennt der Meister (?) seinen Namen Gozbertus.

Auch einige in Bronze gegossene eimerförmige Weihwassergefäße (Sprengkessel) sind in Deutschland aus dem 12. Jahrhundert erhalten; angeführt seien die Beispiele in *Sigmaringen*, aus der Abteikirche von *Reichenau*, im Dome zu *Speier* und in der Stiftskirche zu Berchtesgaden.

Vielleicht gehört das in der Kirche zu *Wallenhorst* bei Osnabrück noch in diese Zeit.

Hingewiesen sei schließlich noch auf eine Gruppe in verschiedenen Teilen Deutschlands und auch in den Nachbarländern vorkommender runder Bronzeschüsseln, auf denen sich verschiedenartige allegorische und



Fig. 232. Räucherbecken aus Buchholz i. d. Eifel. Trier, Dom. S. 304.

mythologische Darstellungen, zumeist aber die Personifikationen der Tugenden und Laster eingraviert finden. (Näheres bei Grempler, Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift Bd. V S. 271 ff.)

Niederlande.

Zweifellos in engem Zusammenhange mit den niederdeutschen Gießhütten gelangte die Erzgußtechnik in den Niederlanden seit dem 11. Jahrhundert auf eine hohe Stufe der Entwicklung. Kleinere, für den täglichen Gebrauch bestimmte Gußwaren beschäftigten wohl die nieder-

ländischen Gießer in erster Linie (Dinant war für diese Gegenstände der Herstellungsmittelpunkt, daher die Bezeichnung Dinanterie), doch fehlen schon aus dem 12. Jahrhundert einige, auch künstlerisch sehr bedeutsame größere Gußwerke nicht.

Das älteste und schönste unter diesen Monumenten ist das Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu *Lüttich* (ursprünglich ebenda in der Frauenkirche; Abb. in: Helbig, La sculpture ... au pays de Liège ... Taf. 7 und 8).

Auf dem walzenförmigen, oben und unten durch Profile begrenzten Kessel sind in kräftigem Relief biblische und legendarische Taufszenen in bewundernswürdiger Einfachheit dargestellt.

Das Gefäß ruht auf einem Unterteile, aus dem 12 Rinder mit ihrer vorderen Hälfte herausragen, die der Inschrift nach die Nachfolger der Apostel darstellen, durch deren Vermittlung sich in die Stadt Gottes der Strom ergießt, der die glücklichen Bewohner reinigt.

Ueber Zeit und Verfertiger dieses vortrefflichen Werkes geben Inschriften keine Auskunft, aber schriftliche Nachrichten lassen keinerlei Zweifel darüber, daß es unter Abt Helinus von Lambert Patras, einem Gießer in *Dinant,* im Jahre 1112 ausgeführt wurde (Cahier et Martin, Melanges d'archéologie Bd. IV S. 99 ff.).

Ein zweiter Bronzetaufkessel aus St. Germain in *Tirlemont* (fläm. *Thienen*) befindet sich jetzt im Museum zu *Brüssel,* er trägt die Jahreszahl 1149.

Der Kessel mit vierzehn heiligen Figuren und Gruppen in einer Arkadenreihe, ruht auf einem von vier liegenden Löwen getragenen Fuße, aus dessen pfeilerartigem Mittelschaft zwei Vorderkörper von Löwen mit darauf reitenden Figuren herausragen.

Frankreich.

In Frankreich sind größere Bronzewerke noch früher als in Deutschland nachweisbar, dennoch ist die Gießtechnik, wenn man von den letzten Jahrhunderten absieht, niemals auch nur annähernd so umfangreich künstlerisch verwertet wie gerade bei uns.

In St. Hilaire in *Poitiers* befand sich bereits im 7. Jahrhundert ein allem Anscheine nach als Lesepult benutztes Gerät, dessen Oberteil ein vergoldeter Adler bildete, der auf einer Stütze befestigt war, deren Fuß die Evangelisten und andere Figuren schmückten.

Im 10. und 11. Jahrhundert werden gleichartige Geräte erwähnt, doch erst aus späteren Jahrhunderten sind sie in größerer Anzahl erhalten (vergl. S. 359).

Der bekannte, in *Paris* (Bibl. nat.) verwahrte bronzene sogen. Dagobertstuhl (Fig. 233, S. 307) wird in seinem unteren Teile auf den Bischof Eligius von *Noyon* (588—659) zurückgeführt; die Rücklehne wurde durch den Abt Suger von *St. Denis* im 12. Jahrhundert hinzugefügt.

In einem Inventare von *Fontenelle* in der Normandie aus dem



Fig. 233. Dagobertstuhl. *Paris, Bibl. nat.* S. 307.

Jahre 806 wird ein siebenarmiger Leuchter erwähnt, der mutmaßlich auch in Erz gegossen war.

Bronzene Türringe in Löwenmasken wurden im 11. Jahrhundert z. B. für die Kirche in *Puy-en-Velay* und die Kathedrale von *Noyon* ausgeführt.

Einige Hauptdenkmale der Erzgießkunst entstanden im 12. Jahrhundert in Frankreich. Der schon genannte Abt Suger ließ im Jahre 1140 für die Kirche von *St. Denis* große Türflügel in Bronze gießen,

auf denen in Relief die Leidensgeschichte, die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi dargestellt waren; im Jahre 1706 waren die Flügel noch erhalten. Auch Bronzegitter ließ derselbe Abt für *St. Denis* anfertigen, die erst im Anfange des 19. Jahrhunderts zerstört sein sollen.

Das großartigste französische Gußwerk des 12. Jahrhunderts dürfte



Fig. 234. Fußteil von einem siebenarmigen Kandelaber in Reims, St. Remy. S. 308.

der siebenarmige Leuchter in St. Remy zu *Reims* gewesen sein, von dem leider auch nur ein überaus schönes Bruchstück erhalten ist (Fig. 234, S. 308).

Der Kandelaber fiel, wie zahllose edelste alte französische Kunstwerke, den Stürmen der Revolution zum Opfer, nur eine Beschreibung aus dem 17. Jahrhundert vervollständigt das erhaltene Drittel des Fußes

zu einem Gesamtbilde. Nach dieser Beschreibung war der Leuchter 18 Fuß hoch und 15 breit, er bestand aus acht Teilen. Ueber dem dreiseitigen Fuße verzweigte sich der Mittelschaft symmetrisch jederseits in drei Arme, die, wie der Mittelschaft, oben einen Kerzenteller trugen, und an deren Schnittpunkten auf Knäufen und auf Vasen, die von geflügelten Gestalten getragen wurden, Kristalle funkelten. Nach Didron (Manuel des oeuvres de bronze etc.) sollen sich ähnliche Kandelaber in der Abteikirche von *Cluny* und in der Kathedrale von *Bayeux* befunden haben. Ein roh modellierter in Bronze gegossener Taufkessel, angeblich aus dem 12. Jahrhundert, ist (nach Fortnum) in der Kirche von *St. Evrouet* in der Normandie erhalten.



Fig. 235. Gloucester-Leuchter. *London, South Kens.-Museum.* S. 310.

Auch kleinere Altarleuchter, Räuchergefäße u. dergl. in Bronzeguß kommen in Frankreich in ähnlichen Formen vor, wie sie die deutschen Meister des 12. Jahrhunderts bildeten, doch stehen die französischen Werke den deutschen, soweit die erhaltenen Beispiele einen Schluß gestatten, im allgemeinen an Erfindungsreichtum nach.

Schließlich sei eines flachen in Bronze gegossenen Buchdeckels gedacht, der in durchbrochenem Grunde das Lamm Gottes und die vier Paradiesströme mit gravierter Innenzeichnung aufweist und als eine französische Arbeit des 12. Jahrhunderts gilt. (Zeitschr. f. christl. Kunst 1890, Sp. 181.)

England.

In England ist der Erzguß niemals zu einer nur annähernd ähnlichen Entfaltung gekommen, wie auf dem europäischen Festlande, die

Mehrzahl der dort erhaltenen Bronzewerke ist nicht von einheimischen Meistern ausgeführt.

Das älteste anzuführende Werk, der künstlerisch für seine Zeit sehr hoch stehende Gloucester-Leuchter im *South Kens.-Museum* in *London* (Fig. 235, S. 309), scheint als eine englische Arbeit des 12. Jahrhunderts angesehen werden zu müssen, obschon sonst keine Spuren verraten, daß man damals in England die schwierige Technik des Erzgusses in einiger Vollkommenheit gepflegt hat. Der etwa ein halbes Meter hohe Gloucester-Leuchter gleicht im Aufbau und in der Symbolik der Darstellung besonders den Bernwards-Leuchtern, ist aber noch reicher und freier in den Einzelformen. Den ursprünglichen Bestimmungsort des schon früh nach Frankreich gelangten Leuchters bekundet eine Inschrift auf dem Spiralbande des Schaftes, die zugleich mit einiger Sicherheit auf seine Entstehungszeit schließen läßt, sie lautet: „Abbatis Petri gregis et devotio mitis me dedit ecclesie sci Petri Gloecestre". Es ist festgestellt, daß ein Abt Petrus zu Anfang des 12. Jahrhunderts dort regierte, vermutlich bis 1112, in dieser Zeit dürfte also der Leuchter angefertigt sein, der Formcharakter kann diese Annahme nur bestätigen.

Spanien.

Maurische Künstler scheinen die Technik des Bronzegusses im Mittelalter nach Spanien gebracht zu haben, eine bescheidene Reihe dort erhaltener Erzarbeiten läßt über diesen Ursprung keinen Zweifel.

Unter anderem ist im Museum zu *Cordova* ein Hirsch erhalten, der als eine maurische Arbeit des 10. Jahrhunderts gilt und der mutmaßlich zu einem Brunnen gehörte.

Als eine um das Jahr 1000 entstandene spanisch-maurische Arbeit wird zumeist auch der große in Erz gegossene Greif angesehen, der sich im Campo Santo zu *Pisa* befindet (nach Prisse d'Avennes ist es eine in Aegypten gefertigte arabische Arbeit aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts).

Dreizehntes Jahrhundert.

Das 13. Jahrhundert ist für die Bronzekunst nicht in gleichem Maße eine Periode des Fortschritts, wie es die vorhergehenden Jahrhunderte gewesen waren. Es möchte fast scheinen, als ob einerseits die Erkenntnis, die älteren Meisterwerke an künstlerischer Kraft nicht über-

bieten zu können, zu einer Schlaffheit im Streben geführt hätte und als ob anderseits die jetzt überall ohne Schwierigkeit beherrschte Gußtechnik und vielleicht auch der jetzt geringer veranschlagte Wert der Bronze den Reiz in den Gemeinden abschwächte, bedeutsame Bronzewerke in ihren Kirchen aufzustellen.

Die Anzahl der im Vergleich zu den älteren, wirklich bedeutenden Erzarbeiten des 13. Jahrhunderts ist nicht sehr groß.

Deutschland.

Eine Reihe deutscher Gußwerke gehören wiederum zu den besten, die damals in Europa geschaffen wurden, insbesondere einige große Taufkessel, die, wie hier erwähnt sein möge, in Niederdeutschland oft als Fünte bezeichnet werden. Das schönste unter diesen Taufbecken, vielleicht das schönste seiner Art überhaupt, schmückt noch heute den Dom der Bernwardsstadt (Fig. 236, S. 312 und Fig. 237, S. 313). Das Entstehungsjahr dieses köstlichen *Hildesheimer* Werkes ist unbekannt und war auch nach dem inschriftlich genannten Stifter Wilbernus bisher nicht zu ermitteln. (Ein Stifter gleichen Namens nennt sich auf dem oben angeführten Taufkessel in Osnabrück.) Seiner Gestaltungsweise und der Form der Buchstaben nach, ist es dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts zuzuweisen.

Das auf vier knieenden Gestalten ruhende, mit Reliefs geschmückte Becken schließt ein ebenfalls relifierter kegelförmiger Deckel mit reichem Knauf.

Das Abflußrohr mit den vier kugelhaltenden Adlerklauen ist in Blei gegossen. Die Höhe des ganzen Werkes beträgt 1,80 m, der größte Durchmesser 1,03 m.

Die tragenden Gestalten sind als Paradiesflüsse gekennzeichnet. In den durch Säulen und Kleeblattbögen begrenzten vier Hauptfeldern des Kessels ist dargestellt die Taufe Christi, der Zug der Juden durch den Jordan, das Wappen des Hildesheimischen Hochstiftes mit den Bischöfen Godehard und Epiphanius und dem Schenkgeber Wilbernus, im vierten Felde der Zug der Juden durch das Rote Meer.

Die gleichartig begrenzten vier Felder des Deckels sind mit Reliefbildern des bethlehemitischen Kindermords, der büßenden Magdalena, der Werke der Barmherzigkeit und Aarons Bestätigung im Priestertume geschmückt. Alle Darstellungen sind durch Beischriften gekennzeichnet und in ihrer sinnbildlichen Verwendung erläutert. (Näheres über die Darstellungen in Bertrams Aufsatz in Zeitschr. für christl. Kunst 1900, S. 129 u. 161.)

Diesem Hildesheimer Taufbecken gegenüber ein bescheidenes Werk ist im *Bremer Dome* erhalten. Bemerkenswert ist daran weniger der Schmuck des Kessels (zwei Arkadenreihen von je 26 Feldern mit zum Teil wiederholten Reliefiguren und Brustbildern) als die vier Träger.



Fig. 236. Taufbecken. Hildesheim, Dom. S. 311.

Das Gefäß ruht hier auf vier im ganzen gleichen, auf liegenden Löwen reitenden Gestalten, die an sich vortrefflich sind, besonders in ihren Größenverhältnissen zum Ganzen gut abgewogen erscheinen. (Das Motiv findet sich in anderer Form auch an dem erwähnten Taufkessel aus Tirlemont, siehe S. 306.)

Aus dem Ende des 13. Jahrhunderts befinden sich in Niederdeutschland einige ausgezeichnete Bronzetaufbecken in der Martinskirche in *Halberstadt* und in der Marienkirche zu *Rostock i. M.;* vielleicht gehört auch der Taufkessel von St. Marien in *Wismar* noch dem 13. Jahrhundert an.



Fig. 237. Taufbecken. Hildesheim, Dom. S. 311.

Der *Halberstädter* Taufkessel ruht, wie der Hildesheimer, auf vier die Paradiesströme verkörpernden Gestalten. Das Becken ist unter Spitzbogenarkaden, deren immer zwei und zwei durch eine Säule getrennt sind, mit Reliefs aus der Jugendgeschichte Christi bis zur Taufe geschmückt. Das Ganze ist jetzt buntfarbig bemalt; ob eine alte Bemalung vorhanden war, ist nicht ermittelt.

Auch das Taufbecken in *Rostock* (Fig. 238, S. 314) wird von vier männlichen Figuren getragen, die umgewendete schlanke Gefäße halten, aber auffallenderweise durch Aufschriften nicht als die Paradiesströme, sondern als die vier Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde bezeichnet sind. Ein hoher kegelförmiger Deckel, der in einem kräftigen Knauf endigt, auf dem eine Taube (?) mit ausgebreiteten Flügeln steht, schließt den Kessel ab. Die volle Höhe beträgt annähernd 3 m. Entstehungszeit und Herkunft gibt genau die Inschrift an; zum Osterfeste 1290 wurde das Werk in Rostock vollendet. Am Gefäß sind zwischen Inschriftbändern in zwei Bogenreihen von je 16 Feldern, Szenen aus dem Leben Christi derart dargestellt, daß zumeist nur eine Halbrelieffigur in jedes Feld gebracht ist. Der Deckel ist ebenfalls durch Inschriftbänder gegliedert und in drei Reihen übereinander mit Figuren geschmückt, die künstlerisch höher stehen wie die am Gefäß und auch im Gegensatz zu diesen einzeln gegossen und befestigt sind.



Fig. 238. Taufbecken in Rostock i. M., Marienkirche. S. 314.

Dargestellt sind unten auf dem Deckel die Taufe und die Himmelfahrt Christi und heilige Figuren, im Mittelbande Christus zwischen den klugen und törichten Jungfrauen, oben noch drei heilige Frauen.

Die verschiedenartige Behandlung der Figuren auf Gefäß und Deckel läßt annehmen, daß verschiedene Meisterhände, vermutlich derselben Werk-

statt, an diesem schönen Werke gearbeitet haben. (Vergl. Schlies, Abhandlung in Zeitschr. für christl. Kunst. 1894, Sp. 129 ff.)

Die künstlerisch in manchen Teilen höher stehende Taufe in *Wismar* ruht auf drei besonders schönen Engelsgestalten, um den unteren Rand zieht sich ein dichter Weinlaubkranz mit Trauben. Das Becken ist wie bei dem Rostocker Werke in zwei Reihen mit Reliefdarstellungen aus dem



Fig. 239. Taufbecken in Brandenburg a. d. H., Godehardikirche. S. 316.

Leben und Leiden Christi geschmückt; ein Deckel ist nicht vorhanden. (Zeitschr. für christl. Kunst 1898, Sp. 85 ff., mit Abb.)

Eine Reihe weiterer niederdeutscher Taufkessel des 13. Jahrhunderts ist wesentlich einfacher; hingewiesen sei auf die zu *Büsum* (gleiche in *Kellinghusen*, *Rendsburg* und *Bramstedt*), die in *Halberstadt* in der Johanniskirche im Westendorfe und in *Osterwieck* bei Halberstadt und schließlich auf eine Gruppe in Nord-Hannover, von denen der von sechs Figuren getragene Kessel aus dem Jahre 1284 in *Imsum* der reichste ist, während die in *Nordleda* und *Twistringen* ohne figürlichen Schmuck sind.

Im östlichen Deutschland haben sich Bronzetaufkessel aus dem 13. Jahrhundert in der Godehardikirche zu *Brandenburg a. d. Havel* (Fig. 239, S. 315) und in der Peter-Paulskirche zu *Liegnitz* erhalten, die jedoch den angeführten reichsten Beispielen dieser Zeit gegenüber auch von geringerer Bedeutung sind.

Von einem ehemals in *Tilleda* befindlichen Taufbecken, anscheinend aus dieser Zeit, ist nur eine der höchst eigenartigen Tragefiguren, der „Püsterich" in *Sondershausen* erhalten.

Das einzige größere Erzgußwerk des 13. Jahrhunderts, das in Süd-



Fig. 240. Taufbecken in Würzburg, Dom. S. 316.

deutschland anzuführen ist, ist der Taufkessel im Dome zu *Würzburg* (Fig. 240, S. 316), eine Arbeit des Meisters Eckhard von Worms aus dem Jahre 1279. In acht, durch kräftig vortretende Strebepfeiler getrennten Feldern, die oben mit je zwei Maßwerkgiebeln abgeschlossen sind, hat der Künstler wiederum zumeist Szenen aus dem Leben Christi in kräftigem Relief dargestellt, nämlich die Verkündigung, die Geburt, die Taufe im Jordan, die Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, das Abendmahl und das Jüngste Gericht. In dem Auferstehungsbilde haben auch die Gestalten des Stifters Waltherus und des Meisters Eckhard ihren Platz gefunden.

Die Reihe der größeren deutschen plastisch dekorierten Bronzewerke

des 13. Jahrhunderts ist damit einigermaßen erschöpft, einige Grabplatten aber, die sich in St. Andreas zu *Verden a. d. Aller* und im Dome zu *Hildesheim* befinden, sind als nur in der Fläche durch eingetiefte Linien gemusterte Werke besonders deshalb von nicht geringerem Interesse, weil sie die ältesten Beispiele solcher, in der Folgezeit überaus zahlreich gefertigten gravierten Grabmonumente in Deutschland sind. Innerhalb eines Schriftrandes ist in *Verden* die Gestalt des Bischofs Yso von Welpe, † 1231, und in *Hildesheim* die Figur des Bischofs Otto von Braunschweig, † 1279 (Fig. 241, S. 317), in kräftiger schöner Zeichnung eingraviert. Beide halten als Symbole ihrer Stiftungen Kirchenmodelle in den Händen. (Abb. in Creeny, Fac-similes of monumental brasses, London 1884, Taf. 1.)



Fig. 241. Grabplatte des Bischofs Otto von Braunschweig. Hildesheim, Dom. S. 317.

Große Erztüren entstanden nach dem 12. Jahrhundert in Deutschland nicht mehr (wenn man von der neuesten Zeit absieht), soweit Bronzegußzierate überhaupt an den Türen Verwendung fanden, beschränkte man sich zumeist auf Klopfringe in Form von Löwenmasken oder Köpfen anderer Bestien in mehr oder minder reicher, oft durchbrochener Grundplatte. Von solchen Beschlagteilen ist auch aus dem 13. Jahrhundert eine Reihe schönster Beispiele erhalten, erwähnt seien nur diejenigen an der Petrikirche in *Lübeck* (am Eingange der Sakristei), an St. Stephani in *Helmstedt*, am Dome zu *Paderborn* und an der Elisabethkirche in *Marburg*.

Daß die Herstellung von gegossenen Altarleuchtern (Fig. 242, S. 318), von Räucherbecken, Aquamanilen (Fig. 243, S. 318 und Fig. 244, S. 319), Kruzifixen und anderen kleinen kirchlichen Geräten auch im 13. Jahrhundert in weitem Umfange gepflegt wurde, bedarf kaum der besonderen Erwähnung. Zwar neue Typen wurden kaum geschaffen und auch hier mag gesagt sein, daß es besonders bei diesen Kleinarbeiten nicht immer leicht ist, sie der Formbildung nach dem 12. oder 13. Jahrhundert zuzuweisen.



Fig. 242. Leuchter. *München, Nat.-Mus.* S. 317.

Niederlande.

In den Niederlanden sind aus dem 13. Jahrhundert neben Kleingerät, wie dem schönen Räucherbecken des Meisters Reinerus im ***Museum zu Lille,*** nur die bereits im Jahre 1566 zerstörten in Bronze gegossenen Bilder auf den Gräbern der Bischöfe Walter de Marvis († 1252) und Walter



Fig. 243. Aquamanilen. *Berlin, Kunstgewerbemuseum.* S. 317.

de Croix († 1254) von Tournay anzuführen. Näheres ist über diese Werke nicht bekannt; die Gestalt des Bischofs Walter soll auf einer von sechs Löwen getragenen Platte dargestellt gewesen sein.

Frankreich.

In Frankreich nahm die Entwicklung der Bronzekunst im 13. Jahrhundert einen ähnlichen Lauf wie in Deutschland, von einer Steigerung des Bedürfnisses oder der Schaffenslust kann im ganzen auch dort nicht gesprochen werden.

Erhalten sind in Frankreich noch weniger Gußwerke aus dieser Zeit als bei uns; daß sehr viel mutwillig zerstört ist, darüber lassen ältere Berichte keinen Zweifel.

Zu den bedeutendsten Leistungen der französischen Meister gehören jedenfalls die Grabplatten, die in Deutschland im 13. Jahrhundert kaum



Fig. 244. Aquamanilen. *Kopenhagen, Nat.-Mus.* S. 317.

in größerem Umfange gefertigt wurden, in Frankreich aber, zum Teil reich mit Grubenschmelz verziert, ganz besonders bevorzugt gewesen zu sein scheinen. Ein paar ausgezeichnete in Bronze gegossene Grabmonumente dieser Zeit sind die der Bischöfe Eberhard († 1223) und Gottfried († 1237) in der Kathedrale von *Amiens* (Fig. 245, S. 320). Die gleichartig komponierten Platten werden von sechs kleinen Löwen getragen. Die in kräftigem Relief vortretenden Gestalten sind segnend in vollem Ornat dargestellt unter einer Kleeblattbogennische mit Türmchen und Giebeln. Kleine Engelsfiguren zur Seite halten Kerzen und schwingen Rauchfässer. Eine Inschrift ist über den Bogen und den größten Teil des Randes geführt. Ein Vergleich dieser Platten mit jüngeren flandrischen Arbeiten führt zu der Annahme, daß auch sie nicht in Frankreich entstanden sind, vielmehr in einer der alten belgischen Gießerstädte.

Von den mit Schmelz verzierten Reliefgrabmälern, die im allgemeinen aus einzelnen in Kupfer getriebenen Teilen über einem Holzkerne bestanden, seien die noch erhaltenen des Jean de France († 1247), des Sohnes des heiligen Ludwig in *St. Denis* und der Blanche, Gemahlin Johanns I., Herzogs von Britannien, jetzt im *Louvre* zu *Paris*, angeführt.



Fig. 245. Grabplatte des Bischofs Eberhard in Amiens, Kathedrale. S. 319.

Als das Werk eines deutschen Meisters, des Johann von Köln, sei das Bronzegrabmal des Bonifazius von Savoyen, Erzbischofs von Canterbury, in der Abtei Hautecombe erwähnt. (Näheres über die Werke dieser Art in Frankreich bei Texier, Dictionnaire d'orfèvrerie Sp. 1597 ff.)

Einige vortreffliche Aquamanilen in Form von Rittern zu Pferde, die im *Bargello* zu *Florenz* und im *Museo civico* zu *Bologna* verwahrt werden, gelten als französische Arbeiten des 13. Jahrhunderts. Ein ähnliches Gerät wurde in England im Tyne gefunden und mag gleichen Ursprungs sein.

England.

Von einer durch einheimische Meister ausgeübten Erzgießkunst ist in England im 13. Jahrhundert anscheinend nur in geringem Umfange zu sprechen.

Von den schönsten englischen Bronzegrabmälern, dem der Königin Eleanor und König Heinrichs III. in der *Westminsterabtei*, ist bekannt, daß die Figuren im Jahre 1291 von Meister William Torel gegossen wurden, der zwar

Goldschmied und Bürger zu London genannt, aber als zugewandert angesehen wird. Die vergoldeten Figuren ruhen mit ihren Grundplatten, die auf der Schrägkante die Inschrift tragen, auf Marmorunterbauten.

Derselbe Meister führte die nicht mehr erhaltenen Bilder jener Königin für die Kathedrale in *Lincoln* und für die Kirche der Schwarzen



Fig. 246. St. Petrus in Rom, Peterskirche. S. 322.

Brüder in *London* aus. Einige der kleinen Seitenfiguren am Monument in der letztgenannten Kirche wurden modelliert und gegossen von William of Suffolk, andere von Meister Alexander of Abingdon, und die Wachsmodelle einiger wurden von Dennynge de Reyns, wahrscheinlich einem Franzosen, angefertigt (Fortnum, Descriptive Catalogue of the bronzes ... in the South Kens.-Mus. London 1876. S. CXCI).

Auch reich mit Grubenschmelz verzierte Grabmäler, Arbeiten französischer Meister, sind aus dem 13. Jahrhundert in England bekannt,

insbesondere zu nennen ist das Grabmal des William de Valence, Earl of Pembroke († 1296), in der *Westminsterabtei.*

Auf die Einführung der in England zahlreich vorkommenden gravierten Grabplatten aus Deutschland oder den Niederlanden läßt die Bezeichnung „Cullen plate“ (Köln) schließen. Die älteste gravierte Platte war in England anscheinend die des Simon de Beauchamp († 1208) in der Paulskirche zu *Bedword;* von den erhaltenen Werken dieser Art soll das Epitaph des John d'Aubernoun († 1277) in *Stoke d'Abernon* in Surrey das höchste Alter besitzen, jedoch jünger sein als die auf S. 317 angeführte Platte in Verden.

Italien.

In Italien ist erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts ein Wiederaufleben der Bronzekunst feststellbar. Nicht unbeteiligt an diesem Aufschwunge war der größte italienische Bildner jener Zeit, Nicolo Pisano. Nach dem Entwurfe dieses Künstlers soll von Maestro Rosso die bekrönende Gruppe der drei mit dem Rücken gegeneinander stehenden lebensgroßen weiblichen Figuren mit Greifen über den Köpfen am großen Brunnen in *Perugia* in Bronzeguß ausgeführt sein, der um das Jahr 1280 vollendet wurde.

In *Venedig* regten die an der Markuskirche vorhandenen alten byzantinischen Erztüren zu neuem Schaffen an. Magister Bertucius aurifex venetus nennt sich als der Verfertiger der im Jahre 1300 vollendeten Türen für dieselbe Kirche, die im Schuppenmuster durchbrochen und auf den Rahmenteilen mit Köpfen u. dergl. in Hochrelief geschmückt sind.

Als das plastisch bedeutendste italienische Gußwerk des 13. Jahrhunderts ist die sitzende überlebensgroße Statue St. Petri in der Peterskirche zu *Rom* (Fig. 246, S. 321) anzusehen, wenn die Entstehungszeit, die viel umstritten ist, richtig angesetzt ist (vergl. Wickhoff, Zeitschr. f. bild. Kunst 1890, S. 109).

Vierzehntes Jahrhundert.

Mit dem 14. Jahrhundert beginnt die Bronzekunst in Deutschland und den Niederlanden einen erneuten Aufschwung zu nehmen, auch in Italien bereitet sich langsam aber stetig die Glanzperiode vor, in der das Erz zu Werken gestaltet wurde, wie sie seit dem Altertume nicht mehr entstanden waren. In Frankreich scheinen damals Erzwerke von einiger

Bedeutung nicht entstanden zu sein und England deckte seinen Bedarf, in vielleicht noch höherem Maße wie vorher, durch Bezug aus den Niederlanden.

Deutschland und Niederlande.

Das wichtigste Erzgußwerk, das in Deutschland im 14. Jahrhundert entstand, ist zweifellos das in etwa Dreiviertel natürlicher Größe ausgeführte Reiterbild des Drachentöters St. Georg, das im Auftrage Kaiser Karls IV. im Jahre 1373 von den ihrer Herkunft und Schule nach unbekannten Künstlern Martin und Georg von Clussenbach vollendet und auf einem Sockel frei auf dem Hradschin in *Prag* aufgestellt wurde (Fig. 247, S. 325). Die ehemals vorhandene Inschrift lautete: Anno 1373 hoc opus immaginis St. Georgi per Martinum et Georgium de Clussenbach conflatum est.

Wenn man von diesem einzig dastehenden Glanzwerke absieht, ist leicht ersichtlich, daß Niederdeutschland mit seinen Leistungen auf dem Gebiete der Bronzekunst das Schaffen des deutschen Südens auch fernerhin überragt.

Neben den selbst in kleineren Kirchen kaum noch fehlenden mehr oder minder kunstreich verzierten Glocken, die als vielfach bearbeitetes Sondergebiet auch ferner hier unberücksichtigt bleiben sollen, waren die Bronzekünstler ähnlich wie früher in erster Linie mit der Herstellung von Taufkesseln und anderer großer und kleiner Kirchengeräte beschäftigt. Meisterbezeichnungen finden sich häufig an den Taufkesseln, doch leider sind es nur Namen, die uns die Inschriften verraten, über die Persönlichkeiten der Künstler wissen wir aus dieser Zeit so gut wie nichts.

Gleiche, an Gußwerken derselben Zeit aber an fern liegenden Orten wiederkehrende Meisterbezeichnungen haben zu den verschiedensten Annahmen geführt (vergl. Schnaase, Gesch. d. bild. K. Bd. VI, 2. Aufl., S. 499); jetzt dürfte feststehen, daß verschiedene tüchtige Erzgießer damals, vielleicht auf bestimmte Aufträge hin, häufiger die Stätten ihrer Tätigkeit wechselten.

Wahrscheinlich gemacht ist dieses unter anderen durch die Untersuchung Hachs (Repertorium für Kunstwissenschaft 1881, S. 177 ff.) bei einem der tüchtigsten Künstler jener Zeit, dem Hans Apengeter „van Sassenlant". Das älteste mit diesem Namen bezeichnete Werk ist ein großer siebenarmiger Leuchter im Dome zu *Kolberg* aus dem Jahre 1327, das nächste ein Taufkessel vom Jahre 1337 in der Marienkirche zu *Lübeck* und weiter in der Nikolaikirche in *Kiel* ebenfalls ein Taufkessel mit der Jahreszahl 1344. Hach spricht die begründete Vermutung aus, daß der Meister nacheinander in diesen Orten und vielleicht darauf noch in *Halberstadt* tätig war.

Mit den älteren siebenarmigen Leuchtern oder den Taufkesseln in Lüttich oder Hildesheim sind zwar diese Werke des Meisters Hans künstlerisch nicht auf eine Stufe zu stellen, dennoch sind es treffliche Leistungen, deren figürlicher Schmuck nicht einwandfrei, aber, wie in jeder Kritik anerkannt wurde, durch „ungewöhnlich würdige" Gewandbehandlung ausgezeichnet ist.

Der *Kolberger* Leuchter ruht mit seinem schlichten runden Fuße auf dem Rücken dreier Löwen. Die durch Knäufe gegliederten großen Arme sind in der üblichen Art angebracht, der ebenfalls durch Wülste unterbrochene Mittelschaft ist zwischen diesen mit Apostelfiguren in Relief verziert.

Das *Lübecker* Taufbecken wird von drei knieenden Engelsgestalten getragen und gleicht hierin ebenso wie in seiner ganzen übrigen Ausgestaltung sehr dem oben erwähnten Taufkessel in Wismar, und zweifellos mit Recht nimmt Schlie (a. a. O.) an, daß Apengeter dieses als Vorbild benutzte.

Bei der *Kieler* Fünte ruht das Becken auf vier sitzenden Löwen, auf der Wandung sind außer vielen ringsum angeordneten kleinen Wappenschildern wiederum in zwei Arkadenreihen Szenen aus der Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Kreuzigung in Relief dargestellt.

Von den übrigen im nördlichen Deutschland aus dem 14. Jahrhundert erhaltenen Taufkesseln, die von höherem künstlerischen Interesse im allgemeinen nicht sind, sei nur das Notwendigste, besonders über die datierten Beispiele angegeben.

In *Wittenburg i. M.* befindet sich ein Taufbecken vom Jahre 1342, von Meister Wilkinus gefertigt. Vier Gestalten in Gewand mit Kapuze tragen das Gefäß, das mit Christus und den Aposteln in fast vollrunden Einzelfiguren und rundlaufenden Inschriften verziert ist.

Diesem nahe verwandt im Aufbau und figürlichen Schmuck ist die Fünte vom Jahre 1365 in *Parchim,* eine Arbeit des Meisters Hermann, der sich mit folgenden Worten nennt: „Leven Lude wetted dat, Mest. Herm. gud did vad" (Liebe Leute wisset das, Meister Hermann goß dies Faß). Der Kessel ist durch schöne Schrift und eine naturalistische Blattborte ausgezeichnet.

Vielleicht bereits dem Anfange des 15. Jahrhunderts gehört der Taufkessel im Dome zu *Schwerin* an. Er ist achtseitig und wird von acht gepanzerten Rittern getragen. Auf jeder Seite sind unter einer Doppelbogennische biblische Szenen und Figuren in Relief dargestellt (vergl. Schlie a. a. O. Sp. 90).

Von geringerer Bedeutung sind die Taufbecken im Dome zu *Kolberg* vom Jahre 1355, die in St. Marien zu *Angermünde* (von Meister Johannes Justus), in der Marienkirche zu *Frankfurt a. O.* (von Meister

Arnold), beide vom Jahre 1376, und das aus dem Jahre 1398 in der Nikolaikirche zu *Spandau.* Bemerkenswert ist aber die ehemals vergoldete Taufe in S. Nikolaus zu *Elbing,* die 1387 von Meister Bern-



Fig. 247. St. Georg in Prag, Hradschin. S. 323.

huser gegossen wurde. Dieses Taufbecken ist achtseitig, am Fuße stehen zwischen acht liegenden Löwen unter Spitzbögen Prophetenfiguren. Am Gefäß sind in reicher Architekturumrahmung Szenen aus der Geschichte Christi und eine thronende Maria in Relief dargestellt.

Zu den kunstvolleren Taufkesseln des 14. Jahrhunderts gehören einige im hannoverschen Lande. Der beste darunter befindet sich in St. Blasien in *Münden*, er ist ein Werk des Meisters Nikolaus von Stettin vom Jahre 1392. Eigenartig ist besonders der Fußteil. Vier liegende Löwen tragen Stützen mit je einem geflügelten Drachen und einer männlichen Gestalt auf dessen vorgestreckten Kopfe. Am Becken stehen auf Konsolen unter einer reizvoll gestalteten Wimpergenreihe 13 Heilige und Märtyrer in Relief.

Verwandt untereinander im Aufbau sind die Fünten im Dome zu *Bardowieck* vom Jahre 1367 (Fig. 248, S. 327) und in *Beetzendorf* vom Jahre 1368. Die erstere ist mit Christus und den Aposteln in Relief und darunter mit gravierten Köpfen und Wappen in kleinen Runden verziert. An der anderen Fünte sind Christus am Kreuz, S. Petrus, S. Mauritius, Maria, Adler, Löwen und in ebenfalls darunter gereihten Runden Szenen aus dem Leben Christi dargestellt.

Einen ungewöhnlichen Schmuck zeigte ein von Figuren getragener, ehemals in St. Michael zu *Lüneburg* vorhandener Taufkessel. Die Wandung des Gefäßes war hier mit 60 kleinen Reliefs in grundmusterartig aneinander gereihten Vierpässen verziert.

In Thüringen ist ein unbedeutendes Taufbecken zu *Sangerhausen* in der Ulrichskirche aus dem Jahre 1369 erhalten.

Ein kunstreiches, aber in seiner Ausgestaltung merkwürdig rückständiges Taufbecken ist das allein in Süddeutschland im Dome zu *Salzburg* vom Jahre 1321 erhaltene. Das mäßig hohe Gefäß wird von vier liegenden Löwen getragen und in der flachbogigen Arkadenreihe der Wandung umschließt jedes Feld die Figur eines heiligen Bischofs in Hochrelief.

Wenn die deutliche Inschrift nicht unzweifelhaft zur Zeit der Entstehung des Beckens eingefügt wäre, so würde man überzeugt sein, ein Werk des 12. Jahrhunderts vor sich zu haben. Die Löwen und das Gefäß sind aus wesentlich in der Farbe verschiedener Bronze gegossen, das hat die Annahme bekräftigt, daß die Löwen die Ueberreste eines Werkes aus dem 12. Jahrhundert seien, und das Becken eine Kopie des vielleicht zu Schaden gekommenen, ursprünglich zu den Löwen gehörigen (vergl. Heider, Mittelalterl. Kunstdenkm. d. österr. K.-St. I., S. 166 Taf. 27).

Im Anschluß an die Taufbrunnen sei auch eines der ältesten deutschen auf unsere Tage geretteten Marktbrunnens gedacht. Dieses treffliche in der alten Kaiserstadt *Goslar* befindliche Werk, das um das Jahr 1300 entstanden sein dürfte, besteht aus zwei runden in Erz gegossenen schlichten Becken ungleicher Größe, die durch einen kräftigen Mittelschaft verbunden sind, der in seiner oberen Verlängerung durch einen vergoldeten Adler bekrönt ist. (Näheres in: Kunstdenkmüler der Prov. Hannover Bd. II S. 306 mit Abb.)

In der Art des erwähnten großen Kolberger Leuchters ist aus dem 14. Jahrhundert noch eine größere Anzahl erhalten. Bald ist nur ein gerader Schaft zum Tragen einer großen Kerze eingerichtet, bald trägt ein Mittelschaft symmetrisch daraus hervorwachsende Zweige; neben den siebenarmigen Leuchtern kommen fünf- und dreiarmige vor. Der aus-



Fig. 248. Taufbecken in Bardowieck, Dom. S. 326.

ladende, runde oder vierseitige Fuß ruht zumeist auf liegenden Löwen, mehr oder weniger kräftige Wülste gliedern den Schaft und die Arme, der Fuß und die kapitälartigen Lichtteller sind durch reichere Profilierung ausgezeichnet. Andere schmückende plastische Zutaten kommen nur in einzelnen Fällen vor.

Vermutlich ein Werk des schon genannten Meisters Arnold, dem

Verfertiger des Taufkessels in der Marienkirche zu *Frankfurt a. O.*, ist der in derselben Kirche erhaltene siebenarmige Leuchter. Dieses 4,68 m hohe Lichtgerät ruht auf vier Adlern. Fuß und Schaft schmücken viele figürliche, biblische Darstellungen, die gebogenen Arme Wappenschilde, zum Teil mit dem märkischen Adler.

Ein siebenarmiger Leuchter von fast 2½ m Höhe mit der Jahreszahl 1400 befand sich (nach Mithoff) ehemals in der Nikolaikirche zu *Lüneburg*.

Einen jetzt nur noch fünfarmigen Kandelaber besitzt die Stiftskirche in *Gandersheim*.

Drei große dreiarmige Leuchter des 14. Jahrhunderts haben sich im Dome zu *Halberstadt* erhalten.

Der siebenarmige Leuchter in der Königinklosterkirche zu *Altbrünn* ist als ein vermutlich süddeutsches Gußwerk dieser Zeit zu erwähnen.

Drei große Standleuchter für eine Kerze, Arbeiten des Meisters Joh. Josès von Dinant aus dem Jahre 1360, befinden sich schließlich noch in der Frauenkirche zu *Tongern* bei Lüttich. Die schlichte Schönheit dieser wiederum von Löwen getragenen Kandelaber beruht vor allem auf einer äußerst feinen Profilierung des Fußes, der gliedernden Wulste und des Kerzentellers, der überdies durch aufliegende Blätter kapitälartig ausgestaltet ist.

Von demselben Meister hat sich in jener Kirche aus dem Jahre 1372 auch eines der im 14. Jahrhundert anscheinend noch selten gefertigten Chorpulte erhalten, bei denen der Rücken eines großen Adlers oder auch eines Pelikans mit einer Vorrichtung zur Buchauflage versehen ist. In diesem Falle bekrönt ein Adler einen von drei liegenden Löwen getragenen architektonischen Unterbau.

Ueber verschiedene Gußarbeiten, die ein Neffe dieses Meisters, Nicolas Josès, in den Jahren 1386 und 1390 für die Kirche im *Champmol* bei Dijon lieferte, geben erhaltene Rechnungsnotizen Auskunft; nach diesen handelte es sich um zwei große Bronzesäulen mit Blattwerk und oben mit Engelfiguren nach Modellen des Pierre Beauneveu und um ein reiches Adlerlesepult. Außerdem führte der Meister im Jahre 1392 vier Bronzeengel für den Altar der Schloßkapelle von *Argilly* bei Nuyts aus. (Marchal, La sculpture et les chefs-d'oeuvre d'orfevrerie Belges. Bruxelles 1895 S. 270 und Pit, Le travail du cuivre dans les Pays-Bas aux XIV[e] et XV[e] siècles in: Revue de l'art chrétien 1890, S. 456.)

Eine oft bedeutende Monumentalität zeichnet die immer mehr in Aufnahme kommenden ehernen Grabmäler des 14. Jahrhunderts aus. Zwar tritt daran die Arbeit des Bildhauers in den Hintergrund, um so großartiger ist aber bei der Mehrzahl die zeichnerische Leistung.

Als eines der wichtigsten und schönsten, auch im Beiwerk plastisch

gearbeiteten Grabmäler ist das nur teilweise erhaltene, in der Johanniskapelle des *Kölner* Domes befindliche, des Erzbischofs Konrad von Hochstaden († 1261) zu nennen, das seinem Formcharakter nach im 14. Jahrhundert ausgeführt wurde. (Abb. und Beschreibung in Boisserée, Ansichten etc. des Domes von Köln. S. 128. Taf. IX.)

Die Mehrzahl der Grabplatten ist völlig eben und das Bild des Verstorbenen und der umrahmende Plattengrund ist nach Art der schon angeführten ältesten Beispiele in Verden und Hildesheim, durch mäßig starkes Ausheben des Grundes oder durch vertiefte Zeichnungslinien zur Darstellung gebracht. Das Material dieser „gravierten" Platten scheint selten Bronze im engeren Sinne zu sein, Kupfer oder seine Mischung mit Galmei (Zink), das Messing ist für die Bearbeitung mit Meißeln und Grabsticheln geeigneter.

Diese „Messingsteine", wie ihre alte niederdeutsche Bezeichnung wohl wegen ihrer Befestigung auf einer Kalksteinplatte war, kommen schon im 14. Jahrhundert besonders in zweierlei Arten vor. Entweder ist die große, aus einer Reihe dicht aneinander schließender rechteckiger Teile gebildete Tafel ziemlich gleichmäßig mit Gravierung bedeckt oder das durch gravierte Innenzeichnung ausgeführte Bild des Verstorbenen ist für sich im Umriß ausgeschnitten, in eine Steinplatte bis zur Oberkante eingelassen, und in einem gewissen Abstande bilden Plattenstreifen mit Schrift und den Evangelistenzeichen oder anderen Gebilden auf den Ecken die Umrahmung. Selten ist auf der sonst ebenen gravierten Tafel die Gestalt des Verstorbenen plastisch hervorgehoben. (Zahlreiche gute Abbildungen mit Text in Creeny, Fac-similes of monumental brasses in the Continent of Europe. 1884.)

Die großartigsten Grabmäler dieser Art sind aus dem 14. Jahrhundert in Deutschland erhalten, und wenn nicht einige, aber unzweideutige Hinweise erkennen ließen, daß diese schon damals über das ganze nördliche Deutschland verteilten Kunstwerke zu allermeist flandrischer Herkunft sind, würde man schwerlich darauf gekommen sein, eine Entstehung außerhalb Deutschlands anzunehmen. Die Untersuchung über ihren Ursprung und über die Zusammengehörigkeit der unbekannten Meister ging aus von den noch jetzt in größerer Anzahl in *Lübeck* erhaltenen Monumenten. (Vergl. Wilh. Brehmer, Lübecks messingene Grabplatten aus dem 14. Jahrhundert in Hanseat. Gesch.-Blätter 1883, S. 13 ff. Siehe auch Lisch, Messingschnitt und Kupferstich des Mittelalters in: Deutsches Kunstblatt 1851 und 1852 und Pit, a. a. O., S. 459 ff.)

Die Quellen, auf die sich die Verweisung nach Flandern stützt, sind besonders die Testamente des Lübeckischen Bürgermeisters Hermann Gallin und des Lübeckischen Ratsherrn Wedekin Warendorp, von denen das des letzteren im Jahre 1350 errichtet wurde. Gallin

verfügt: „Ibidem in ecclesia (sancte Marie) eligo sepeliri, ubi provisores mei comparabunt et poni facient super meum sepulcrum unum flamingicum auricalcium figurationibus bene factum lapidem funebralem.“ Daß aber nicht etwa nur die unbearbeiteten Platten von Flandern bezogen wurden, läßt Warendorps Bestimmung ersehen: „Item volo, quod lapis bonus in Flandria factus ponatur in sepulcrum meum.“

Von anderen Gründen spricht für die Verweisung der Platten an flandrische Meister noch die Tatsache, daß im nördlichen Frankreich und in Flandern mehr als anderswo schon seit dem 12. Jahrhundert kunstreich in Steinplatten gravierte Darstellungen auf eine dauerhaftere Ausführung in Metall hinweisen mußte.

Ueber dreizehn ehemals in *Lübecker* Kirchen vorhandene gravierte Grabplatten des 14. Jahrhunderts geben Nachrichten Auskunft, erhalten haben sich aber nur fünf davon.

Die älteste darunter bedeckt in der Domkirche das Grab des im Jahre 1341 gestorbenen Bischofs Heinrich von Bockholt (Fig. 249, S. 331). Die Gestalt des Bischofs ruht in diesem Falle vollrund in Lebensgröße auf der völlig mit Gravierung bedeckten Tafel, und zeigt selbst auf der Kleidung reiche gravierte Musterung.

Nur wenig jünger ist in derselben Kirche die Platte mit den nebeneinander darauf eingravierten Bildern der Lübeckischen Bischöfe Burchard von Serken (1276—1318) und Johann von Mul (1341—1350) (Fig. 250, S. 333).

Plastische Zutaten fehlen an diesem Denkmal, das auch durch seine bedeutende Größe (3,64 × 1,89 m gegenüber der Platte des Bischofs Bockholt, 2,75 × 1,32 m) und die sehr viel reichere Ausschmückung des Grundes einen wesentlich anderen Eindruck weckt. Während auf der ersten Platte zur Seite des Verstorbenen nur vier Engelsfiguren mit Kerzen und Rauchfässern in den verhältnismäßig einfach in der Mitte mit einem Lilien- und umrahmenden Giebelnischen- und Maßwerkmuster gefüllten Grund hineinkomponiert sind (also die gleiche Komposition wie bei den erwähnten Reliefplatten in Amiens s. S. 319), zeigt die größere Tafel reichste Komposition im Ornament und viele Figuren, die zum Teil in zusammenhängenden Bildern vereinigt sind. Auch der stark hervortretende fensterartige Grund, der jede der Hauptfiguren umschließt, verleiht der Doppelplatte ein besonderes Gepräge.

Wiederum ein wenig jünger ist eine Platte über der Grabstätte des Ratsherrn Johann Klingenberg († im Jahre 1356) in der Petrikirche. Diese Platte mißt 3 m in der Höhe und 1,71 m in der Breite, in allen Einzelheiten läßt sie die Hand des Meisters der Doppelplatte erkennen.

Die beiden anderen noch in *Lübeck* aus dem 14. Jahrhundert er-

haltenen Platten, die des Bürgermeisters Bruno Warendorp († 1369), die jetzt im Chorumgange der Marienkirche aufgestellt ist, und die des Bischofs



Fig. 249. Grabplatte des Bischofs Heinrich von Bockholt in Lübeck, Dom. S. 330.

Bertram Cremon († 1377) in der Domkirche, weichen von den erstgenannten in der Ausführungsweise wesentlich ab und gehören der Art an,

bei welcher das Bild des Verstorbenen, im Umriß ausgeschnitten, und nur mit einem umrahmenden Streifen umgeben, in die Steinplatte eingelassen ist.

Ein genaues Studium dieser verschiedenen Grabplatten hat (Brehmer) durch Vergleich mit anderen noch erhaltenen, zur Aufstellung einer Meisterreihe geführt, über deren einzelne Persönlichkeiten zwar Näheres nicht bekannt ist, deren Künstlerschaft in den mutmaßlich von ihnen geschaffenen Werken jedoch einigermaßen lebendig hervortritt.

Der erste Meister, der messingene Grabplatten fertigte, bei denen das Bild des Verstorbenen innerhalb eines durch gravierte Muster gefüllten Grundes gebettet erscheint, dürfte der Künstler der Bockholtplatte gewesen sein. Andere Werke derselben Art, d. h. mit Rundfigur, sind von ihm nicht nachweisbar, Brehmer (a. a. O. S. 28) hält es jedoch nicht für ausgeschlossen, daß eine nur in Abbildung bekannte Platte, die ehemals das Grab Herzog Ottos des Strengen von Braunschweig-Lüneburg († 1330) und seiner Gemahlin Mechtildis († 1319) in der Michaeliskirche zu *Lüneburg* bedeckte, von ihm herrühren könnte, und neuerdings ist dem Meister die Grabplatte eines jungen Geistlichen im Dome zu *Erfurt* zugewiesen. (Buchner, Zeitschr. f. christl. Kunst 1903, S. 161 f.) Der Bockholtplatte verwandt erscheint Brehmer auch die auf dem Grabe einer Frau Ramborg von Wiik († 1327) in der Kirche zu Aker in Schweden.

Von einem Vorläufer dieses Künstlers war nach Brehmer vermutlich eine nicht erhaltene Platte, die das Grab des Ratsherrn Arnold Wlome zu *Lübeck* zierte. „Ihre Eigentümlichkeit bestand darin, daß Gesicht und Hände der dargestellten Figur aus Holz gebildet waren und erhaben aus dem Untergrunde hervortraten, und daß die (im übrigen wahrscheinlich in Gravierung ausgeführte) Figur des Ratsherrn an beiden Seiten von einer größeren Zahl kleinerer Bilder umgeben war, deren jedes ein eigenes Spruchband besaß.“ (Brehmer a. a. O. S. 26.)

Deutlich kenntlich sind die Arbeiten des Meisters, der dem der Bockholtplatte folgte und als dessen Werk die des Ratsherrn Klingenberg und der Bischöfe Serken und Mul in *Lübeck* anzusehen sind. Als seine früheste und in gewisser Hinsicht schönste Schöpfung dieser Art darf die Platte des im Jahre 1319 gestorbenen Königs Erich Menved und seiner im selben Jahre gestorbenen Gemahlin Ingeborg in der Kirche zu *Ringstedt* in Dänemark gelten. Gegen die Zuschreibung kann nicht die Tatsache angeführt werden, daß die Platte erst viele Jahre nach dem Tode der beiden ausgeführt sein kann.

Dieselbe Hand verraten die Platten der Bischöfe Ludolf und Heinrich von Bülow († 1329 und † 1347) im Dome zu *Schwerin* i. M. (Doppelplatte), die des Abtes Thomas in der Abteikirche zu *St. Albans* (England), die Platte des Bürgermeisters Albert Hoevener in der Nikolaikirche zu *Stralsund*, und die des Bürgermeisters Joh. von Soest und seiner Ge-



Fig. 250. Grabplatte der Bischöfe Burchard von Serken und Johann von Mul in Lübeck, Dom. S. 330.

mahlin zu *Thorn* in der Johanniskirche. (Zwei gleichartige Platten sollen sich dort in der Marienkirche befunden haben.) Vermutlich sind auch die für die Grabstätten *Lübecker* Ratsherren in den Fünfziger- und Sechzigerjahren angefertigten, nicht erhaltenen Platten, Arbeiten dieses Künstlers gewesen und schließlich noch eine Platte, von der in England nur ein Bruchstück erhalten ist.

Der Meister scheint gegen 1365 gestorben zu sein, aber ein Schüler, vielleicht sein Sohn, übertraf ihn noch im Reichtume der Erfindung aller zierenden Einzelheiten. In *Lübeck* sind Arbeiten dieses Künstlers nicht erhalten. Brehmer schreibt ihm zu die Platte des Bürgermeisters Andr. Bundison und Frau († 1363 und † 1360) in *Ripen* in Dänemark, die Platte der Bischöfe Gottfried und Friedrich von Bülow († 1314 und † 1375) im *Schweriner* Dom und die ehemals in der Abteikirche zu *Altenberg* bei Köln vorhandene, nur im Abdruck erhaltene Platte des Bischofs Wiebold von Culm († 1398), und erwähnt andere, die ihm in England zugesprochen werden (a. a. O. S. 33. Anm. 2).

Es möchte scheinen, daß auch die jetzt im Museum zu *Brüssel* verwahrte (von Brehmer nicht erwähnte) Platte des Johann und Gerard de Heere († 1332 und † 1398) eine Arbeit dieses Künstlers ist, und vielleicht war auch die ehemals auf dem Grabe des Bischofs Niels Jepsen († 1395) im Dome zu *Roskilde* in Dänemark vorhandene Platte sein Werk.

Mit dem Tode dieser Meister erlosch diese eigenartige und schöne Kunstübung nicht, wie später zu zeigen sein wird, es sei nur noch einmal darauf hingewiesen, daß es flandrische Künstler waren, die solch Großes ungenannt vollbrachten.

Hier möge noch der Ansicht Brehmers Raum vergönnt sein, daß die erwähnten Platten des Bürgermeisters Warendorp und des Bischofs Cremon in Anlehnung an die weit vollkommeneren flandrischen Vorbilder, von *Lübecker* Meistern gefertigt seien.

Verschiedene bisher nicht angeführte, in gleicher Technik hergestellte Platten lassen erkennen, daß nicht die wenigen Künstler, deren Werke zum Teil in Gruppen zusammenstellbar waren, die einzigen waren, die im 14. Jahrhundert mit solchem Werk beschäftigt waren, doch bei dem Mangel jeglicher bestimmten Nachrichten sind die angestellten Untersuchungen über weitergehende Werkstattbeziehungen bisher nicht weit gediehen.

Angeführt seien nur die Platte des Bischofs Heinrich von Leslau († 1398) im Dome zu *Breslau*, bei der die Gestalt des Toten in reicher Architekturumrahmung „in getriebener Arbeit als Flachbild" dargestellt ist (Kunstdenkm. d. Prov. Schlesien I. S. 171), die Platte des Kunz von Liebenstein (†1391) in der katholischen Pfarrkirche zu *Neumark* (West.-Pr.), bei der die Ritterfigur in einfach diagonal gestreiftem Grunde, mit wappen-

haltenden Engeln zur Seite und von einem Inschriftrande umschlossen, dargestellt ist, und schließlich einige Platten, bei denen im Umriß ausgeschnittene Gestalten nur durch einen davon getrennten Schriftrand mit Eckrunden umrahmt sind, und die sich in *Leubus* i. Schl. und im Dome zu *Paderborn* befinden.

Auf das eigenartige, künstlerisch zwar nicht sehr hoch stehende Grabmal König Christophs II. († 1333) und der Königin Euphemia († 1330) in *Soröe* (Dänem.) sei hier schließlich noch hingewiesen. Auf altarartigem, mit gegossenen Hochreliefs geschmücktem Unterbau ruhen die lebens-



Fig. 251. Türring in Stettin, Schloßkirche. S. 336.

großen vollrunden Gußfiguren der beiden Verstorbenen. Es ist das einzige größere Gußwerk, von dem man annehmen möchte, daß es im 14. oder zu Anfang des 15. Jahrhunderts in Dänemark selbst und nicht in Deutschland oder den Niederlanden entstand,

Unter den Bronzekleinarbeiten des 14. Jahrhunderts finden sich ebensowenig wie in anderen Ländern auch in Deutschland und den Niederlanden kaum solche, die mit den schönen Werken des 12. Jahrhunderts etwa auf eine Stufe zu stellen wären. Zu erwähnen sind aber etliche Beschlagteile von Kirchtüren, Klopfringe auf großen Unterlagsplatten, die in ihrer phantasievollen Ausgestaltung die Mehrzahl der angeführten Beispiele des vorhergehenden Jahrhunderts hinter sich lassen.

An erster Stelle zu nennen ist der jedenfalls um das Jahr 1400

entstandene Beschlag an der Schloßkirche in *Stettin*, bei dem ein **ring-tragender** Greifenkopf aus einer großen durchbrochenen Grundplatte **her-vorragt**, die gebildet ist aus Weinlaub und vier Runden mit der **Darstellung** des Stammbaumes der Maria in flachem Relief (Fig. 251, S. 335).

Verwandter Art ist der Beschlag an der Marienkirche in *Colberg*. Bei diesem ist eine Löwenmaske von acht Runden umgeben, **deren**



Fig. 252. Türbeschlag in Lübeck, Rathaus. S. 336.

Zwickel gleichfalls mit Weinranken gefüllt sind, und in denen oben der thronende Christus, unten Christus am Kreuze, dann zwei Propheten und die vier Evangelistensymbole in Relief dargestellt sind.

Die gleiche Anordnung zeigt eine Türplatte im Rathause in *Lübeck*, auch aus der Zeit um 1400 (Fig. 252, S. 336). Hier ist eine thronende Kaiserfigur umschlossen von sieben Kurfürsten in Runden, deren Zwickel ähnlich wie in Stettin und Colberg mit Blättern und Trauben gefüllt sind.

Ein weiteres vortreffliches Beschlagbeispiel befindet sich an der Petrikirche in *Hamburg*. In der außen rundlaufenden Majuskelinschrift ist als das Jahr der Grundsteinlegung des Turmes 1342 angegeben und der Beschlag dürfte selbst nicht wesentlich später entstanden sein. Eine Löwenmaske mit Ring bildet das Mittelstück der aus einer rundgelegten zwölfblätterigen Weinranke in durchbrochenem Grunde von schlicht rundem Schriftrande umschlossenen Grundplatte. Einfacher ist die wohl um dieselbe Zeit entstandene Löwenkopftürplatte an der Lorenzkirche in *Nürnberg* (Fig. 253, S. 337).

Endlich sei die Ringplatte am Dome in *Güstrow* i. M. erwähnt, bei der ein menschlicher Kopf innerhalb eines Blattkranzes einen Ring aus anscheinend vorgeschichtlicher Zeit trägt.



Fig. 253. Türring in Nürnberg, Lorenzkirche. S. 337.

Frankreich.

Nennenswerte französische Erzgußwerke des 14. Jahrhunderts sind nicht bekannt. Bei figürlichen Arbeiten kam damals in Frankreich die Treibtechnik in Kupfer wieder in gesteigerte Aufnahme und wurde mit großem Geschick geübt, wie unter anderen einige Madonnenstatuetten in etwa ein viertel Lebensgröße beweisen, deren eine von besonderer Schönheit sich z. B. in der Sammlung Lippmann in *Berlin* befindet.

England.

In England ist wiederum der metallene Schmuck der Grabmäler des 14. Jahrhunderts von höherer künstlerischer Bedeutung. Neben den aus Flandern bezogenen gravierten Platten (vergl. Boutell, The monumental brasses of England, London 1849) sind auch einige kunstreiche Monumente von englischen Künstlern aus jener Zeit erhalten.

Mutmaßlich das Werk eines Schülers des früher genannten William Torel war das Grabmal König Eduards III. († 1377) in der *Westminsterabtei* mit in Erz gegossener Hauptfigur in einer Baldachinumrahmung, mit Engelfiguren in den seitlichen Strebepfeilernischen und mit vergoldeten Bronzefiguren und emaillierten Wappenschildern am Unterbau.

In derselben Kirche befindet sich das ganz ähnliche Grabmal Richards II. († 1460) und der Königin Anna, das zu Lebzeiten des Königs von den Londoner Meistern Nickolas Broker und Geoffery Prest ausgeführt wurde.

Als das Werk eines nicht englischen Künstlers gilt jedoch das Grabmonument des Schwarzen Prinzen († 1376) in der Kathedrale von *Canterbury* mit der vollrund gegossenen Gestalt des Fürsten und ebenfalls mit Schmelzzieraten.

Italien.

Italien besitzt aus dem 14. Jahrhundert neben kleineren ein weitberühmtes in Erz gegossenes Monumentalwerk, die Tür des Andrea Pisano am *Florentiner* Baptisterium.

Diese köstlichen Türflügel sind das einzige bezeichnete Werk dieses ersten der großen Florentiner Bildner, man liest darauf: Andreas Ugolini Nini me fecit. A. D. MCCCXXX. Im Jahre 1330 wurden also die Modelle der Tür vollendet. Die Gußausführung nahm darauf noch sechs Jahre in Anspruch.

In 28 kräftig umrahmten Feldern sind auf den beiden Flügeln in je zwei Reihen nebeneinander, in den oberen 20 Füllungen das Leben Johannes des Täufers und darunter acht Tugendgestalten in hohem Relief dargestellt. Die reiche Umrahmung der Tür ist wesentlich jünger, sie wurde von Vittorio Ghiberti, einem Sohne Lorenzo Ghibertis, in den Jahren 1452 bis 1464 ausgeführt (Fig. 300, S. 396).

Andrea Pisanos Tür war das erste große Bronzewerk in Florenz und war auch als solches dort von allergrößter Bedeutung. Wo Maestro Rosso, der Gießer der Bekrönungsgruppe am Brunnen zu *Perugia* (s. S. 322), seine technische Ausbildung erfahren hatte, ist nicht bekannt, daß aber um das Jahr 1300 der Erzguß auch im großen in *Venedig* geübt wurde, lehrt die Tür des Bertucius. Wenn auch aus den folgenden Jahrzehnten erhaltene Werke von dem Weiterblühen der Gießkunst in Venedig kein Zeugnis ablegen, so scheinen die Fertigkeiten sich doch vererbt zu haben, denn auch die Türflügel für das *Florentiner* Bapstisterium wurden von *Venezianer* Gießern ausgeführt, deren Kunst vielleicht den Meister Andrea bei seinem Aufenthalte in der Lagunenstadt erst dazu angeregt hatte, selbst ein Erzwerk zu schaffen.

Größere figürliche Bronzewerke der Zeit um 1340 zieren die Fassade des Domes von *Orvieto*. Die vier etwa 1½ m hohen vollrunden Evangelistensymbole und die beiden einen Baldachin tragenden Engel zur Seite einer Andrea Pisano zugeschriebenen Madonna über dem Hauptportal sollen von Lorenzo Maitani gegossen sein. Der Guß der Madonna soll vom Meister Buzio di Biaggio ausgeführt sein.

Außer diesen Bronzewerken sind nur noch ein paar große Lichtgeräte von besonderer Schönheit aus dem 14. Jahrhundert in Italien erhalten, eine etwa 1 m hohe vergoldete Hängelaterne im Palazzo Pubblico zu *Siena* und ein Osterkerzenständer in S. Petronio in *Bologna* (Fig. 254, S. 339).



Fig. 254. Osterkerzenständer in Bologna, S. Petronio. S. 339.

Die Laterne ist ein vierseitiger Turmbau mit Wimpergen und Maßwerkfenstern an den Seiten und Baldachinen mit Figuren auf den abgestumpften senkrechten Kanten. Der Kerzenteller mit Lichtdorn bildet zwischen dem Aufhängebügel die Bekrönung.

Der Kandelaber wird, nach Art der gleichzeitigen deutschen Arbeiten derselben Bestimmung, von drei Löwen getragen. Der ausladende Fußteil ist kuppelartig gewölbt und an den rundbogig ausgeschnittenen Seiten mit Maßwerk verziert. Der unten kantige Schaft ist dort ebenfalls mit Maßwerkblenden geschmückt und durch stark vortretende fein profilierte Wulste gegliedert. Der Lichtteller ist kapitällartig mit krausem Blattwerk belegt.

Spanien.

In Bronze ausgeführte Türbeschlagwerke

sind in Spanien als Arbeiten des 14. Jahrhunderts zu erwähnen. Auch damals waren es dort, so weit erhaltene Arbeiten ein Urteil gestatten, die Araber allein, die befähigt waren, das Erz künstlerisch, wenn auch ohne besondere gußtechnische Leistung, zu behandeln.



Fig. 255. Tür (Teil) mit Klopfer in Cordova. S. 340.

An den Kathedralen von *Toledo*, *Cordova* und *Sevilla* sind große Türflügel erhalten, deren Holzwerk teils beiderseits mit reich ornamentierten Bronzeplatten und schönen Klopfringen beschlagen ist. Die Beschlagplatten sind mit geometrischem Bandwerk, Inschriften und Wappen gemustert (Fig. 255, S. 340).

Die Tür in *Toledo* wurde der Inschrift nach im Jahre 1337, eine der Türen in *Cordova* im Jahre 1377 gefertigt.

In *Cordova* sollen ehemals 21 solcher mit reichen Bronzezieraten versehenen Türen vorhanden gewesen sein.

Gleichartige Türen befinden sich, wie erwähnt sein möge, aus derselben Zeit neben älteren und jüngeren in größerer Anzahl in *Kairo*. Rankenmuster, geometrisches Bandwerk und Inschriften bekleiden auch bei diesen ganz oder zum Teil die Holzflächen. (Vergl. Prisse d'Avennes, L'art arabe, Paris 1877, Textband S. 270 ff. u. Tafeln.)

Rußland.

In Rußland griff man in der Dekoration einiger mit Bronzeplatten beschlagenen Türen im 14. Jahrhundert auf die von byzantinischen Künstlern besonders an den italienischen Türen im 11. Jahrhundert geübte Tauschiertechnik zurück. Bei einer im Jahre 1336 unter dem Erzbischof Basilius für *Nowgorod* ausgeführten Tür sind die Darstellungen in Goldlinien eingelegt, bei einer gleichzeitig gefertigten Tür in *Alexandrowa* ist die Zeichnung in Silber tauschiert. Gleichartige Türen befinden sich in *Susdal* und *Moskau*. (Abb. in Antiquitées de l'empire Russe Bd. VI Taf. 32 ff.)

Fünfzehntes Jahrhundert.

Die Bronzekunst hat im 15. Jahrhundert in Deutschland und in den Niederlanden künstlerisch und technisch wesentliche Fortschritte nicht zu verzeichnen, mit einer verfeinerten und bereicherten Gestaltung der Werke nahm aber die Kunst zugleich an Ausdehnung wiederum zu. Rückständig in der Ausübung des Erzgusses blieb auch jetzt noch das südliche Deutschland, nur wenige Werke wurden südwärts einer Linie gefertigt, die von den Niederlanden nach Ungarn hinüberzuziehen ist. Nur Nürnberg nimmt eine Sonderstellung ein, hier entstanden schon bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts zahlreiche schöne Bronzegußarbeiten in der Werkstatt der berühmtesten deutschen Gießerfamilie Vischer. Nur wenige Werke, die im 15. Jahrhundert aus dieser Gießerei hervorgingen, blieben aber im südlichen Deutschland, die Mehrzahl wurde nordwärts gesandt, auch ein beredtes Zeichen dafür, daß damals im deutschen Süden der Geschmack an edlen Erzschöpfungen noch schlummerte. In Frankreich, Spanien und England blieb im 15. Jahrhundert der Erzguß von geringer Bedeutung, die Treibarbeit in Kupfer wurde aber in Frankreich weiter entwickelt.

Alle Länder überflügelte mit seinen zahlreichen großartigsten Gußwerken Italien. Mit einem Schlage erscheinen dort alle technischen Schwierigkeiten überwunden, sobald das künstlerische Bedürfnis vorlag.

Deutschland und Niederlande.

Die Mehrzahl und die schönsten der von deutschen und flandrischen Meistern in Bronze und Kupfer gefertigten Werke entstanden auch im 15. Jahrhundert für die Gotteshäuser, und wenn auch im einzelnen die Aufgaben annähernd die gleichen blieben wie früher, so fehlte es doch auch an neuen nicht, und zu den für die Kirchen ausgeführten Werken kamen mehr wie vorher Gußaufträge für die Stadthäuser und die Häuser der wohlhabenden Bürger.

Von den größeren Werken stehen der Zahl nach wieder die Taufkessel mit in erster Reihe, und etliche darunter sind auch zu den künstlerisch wertvollsten Bronzewerken zu rechnen.

Die meisten deutschen Taufkessel des 15. Jahrhunderts überragt an Reichtum und an Trefflichkeit der Modellierung ein niederländischer, in der Kathedrale von *Herzogenbusch* (Bois-le-Duc) erhaltener. Dieses schöne Gußwerk wurde nach dem Entwurf des Baumeisters Duhamel im Jahre 1492 von Jan Aert (oder Arnt) aus *Maestricht* ausgeführt, der auch für die Frauenkirche dieser Stadt ein Taufbecken und für die Franziskanerkirche einen siebenarmigen Leuchter goß.

Ueber einem reich profilierten Rosettensockel tragen sechs auf Stäbe gestützte Männer in der Zeittracht das mäßig tiefe Becken, das von einem ebenfalls gegossenen, hohen, turmartig in Bauformen aufgeführten Deckel verschlossen wird, in dessen Stockwerken übereinander die Taufe Christi durch Johannes, dann der Evangelist Johannes und ein heiliger Bischof, zwischen beiden ehemals die Madonna, schließlich Gott-Vater unter einem Baldachin plastisch dargestellt sind und der in seinem Aufhängepunkte von einem Pelikan bekrönt ist.

Künstlerisch gleichwertig ist das Taufbecken der Frauenkirche in *Hal*, ein Werk des Meisters Willaume Lefèbvre, Gießers in *Tournay*, vom Jahre 1446 (Fig. 75, S. 97). Der auf acht liegenden Löwen ruhende, unten achtseitige, reich gegliederte, oben in vier Maßwerknischen mit sitzenden Figuren geschmückte Fuß trägt ein im Vergleich zu den älteren Beispielen kleines Becken. Der eigenartig in zwei walzenförmigen Absätzen aufsteigende hohe Bronzedeckel ist an seinem unteren Hauptteile mit den vollrunden Figürchen der zwölf Apostel in Doppelgiebelnischen geschmückt. Auf dem ersten Absatze sind als Freifigürchen die Heiligen Hubert, Martin und Georg zu Pferde und die Figur des Stifters dargestellt, die Gruppe der Taufe Christi im Jordan bildet die Bekrönung.

Nur erwähnt sei das wenig verzierte Taufbecken in St. Martin zu *Wyck* bei Maestricht, das im Jahre 1482 von Jan van Venloo gegossen wurde.

In Westfalen befindet sich das bemerkenswerteste eherne Taufbecken des 15. Jahrhunderts in der Reinoldikirche zu *Dortmund.* Der Meister Johannes Winnenbrock hat es im Jahre 1469 gegossen. Das halbkugelige, mit Ornament- und Schriftbändern umzogene Gefäß ruht mit einem gedrungenen Mittelschafte auf einer geraden, weit ausladenden, auf sechs liegenden Löwen ruhenden Fußplatte mit schrägem Schriftrande. Als ein reizvolles neues Motiv kommen sechs zierliche Strebepfeiler hinzu, die die Fußplatte mit dem Beckenrande verbinden.

Von demselben Meister ist noch ein Taufbecken in der Lambertikirche zu *Kösfeld* i. W. erhalten, das er, wie die Inschrift vermeldet, gemeinsam mit Claes Potgeiter in *Dortmund* im Jahre 1504 ausführte.

In Hannover mit Ostfriesland sind zahlreiche Bronzetaufbecken aus dem 15. Jahrhundert erhalten, die wichtigsten in den alten Kirchen der Stadt *Hannover.* Der Entstehungszeit und Gestaltung nach an erster Stelle anzuführen ist der Kessel in der Kreuzkirche. Drei knieende Männer in Zeittracht tragen das Becken, auf dessen Wandung in Maßwerkarkaden, die durch kräftig vortretende Strebepfeiler getrennt sind, eine Kreuzigungsgruppe und einzelne Heiligenfiguren in Relief dargestellt sind. Um die Mitte des Jahrhunderts scheinen die Taufen in der Aegidienkirche und Marktkirche entstanden zu sein. Beide zeigen polygone Kelchform mit schöner Profilierung. Der Fußrand ruht auf liegenden Löwen, die Gefäßwandung zieren Heiligenfiguren.

In Nordhannover wurden die meisten, zwar künstlerisch nicht hervorragenden Fünten von der im Bremischen ansässigen Gießerfamilie Klinge ausgeführt (vergl. Hach im Repertor. für Kunstwissensch. 1881. S. 160 ff.).

Zwei ansehnliche Taufkessel haben sich auch aus dem 15. Jahrhundert in *Lübeck* erhalten. Der eine im Dome ist ein Werk des Meisters Laurenz Groven vom Jahre 1455, der andere im Aufbau jenem gleichende in der Jakobikirche (Fig. 256, S. 344) wurde im Jahre 1466 gegossen.

Beide Fünten werden von einem Mittelschafte und drei knieenden Engeln getragen. Auf der Wandung stehen bei beiden unter einem oben rund laufenden Schriftbande in zwölf durch Strebepfeiler getrennten Feldern unter reich mit Maßwerk, Krabben u. dergl. in durchbrochener Ausführung verzierten, geschweift-spitzbogigen Baldachinen die fast vollrund vortretenden Apostel auf Konsolen. Die in Holz geschnitzten Deckel entstammen dem 17. Jahrhundert.

In Mecklenburg gehört derselben Gruppe das Taufbecken vom **Jahre** 1450 in der Jakobs- und Dionysiuskirche in *Gadebusch* an.

Tüchtige Gießer waren in jener Zeit auch in *Braunschweig* **tätig,**



Fig. 256. Taufkessel in Lübeck, Jakobikirche. S. 343.

wie besonders eine Reihe dort und an anderen Orten erhaltener Taufkessel erkennen lassen.

Im Aufbau wiederum den Lübecker Werken ähnlich sind die Taufkessel in der Barfüßerkirche und Martinikirche (Fig. 257, S. 345) zu

Braunschweig, der letztere trägt die Jahreszahl 1441, der andere dürfte um dieselbe Zeit entstanden sein; der Meister ist bei beiden Taufen unbekannt.

Ein Meister Ludwig Gropengheter in *Braunschweig* nennt sich



Fig. 257. Taufbecken in Braunschweig, Martinikirche. S. 344. (Ueber das Eisengitter vergl. S. 153.)

als den Verfertiger des Taufkessels vom Jahre 1421 in der Katharinenkirche zu *Salzwedel*. Ein Heinrich Grashere (oder Grawere?) von *Braunschweig* goß 1486 die Taufe in *Lenzen* (Provinz Brandenburg).

Die beiden fast gleichen Taufbecken in der Frauenkirche und Ulrichs-

kirche in *Halle* goß zu *Magdeburg* im Jahre 1430 Meister Ludolf von *Braunschweig* mit seinem Sohne Heinrich (Kunstdenkm. d. Prov. Sachsen, N. F. Bd. I, S. 67 u. S. 188. Mit Abb.). Ihr Werk scheint auch der im Jahre 1437 gegossene Taufkessel der Marienkirche in *Berlin* zu sein.

Von den zahlreichen in märkischen Kirchen aus dem 15. Jahrhundert noch erhaltenen Taufkesseln sind am bemerkenswertesten die in der Marienkirche zu *Stendal* vom Jahre 1464 (Fig. 258, S. 346) (ein großes



Fig. 258. Taufbecken in Stendal, Marienkirche. S. 346.

und reiches Taufbecken, das sich [nach Lotz] ehemals dort in der Nikolaikirche befand, ist verloren) und in der Katharinenkirche zu *Brandenburg* (Fig. 259, S. 347).

Der Kessel in *Brandenburg* ist ein Werk des Meisters Tyterich Molner von *Erfurt*. Vor anderen deutschen Taufen des 15. Jahrhunderts ist er ausgezeichnet durch einen schönen, ebenfalls gegossenen Deckel in Turmform.

Der im Aufbau eigenartigste und schönste deutsche Taufkessel hat sich in Sachsen erhalten, in der Marienkirche zu *Wittenberg*. Ein er-



Fig. 259. Taufbecken in Brandenburg a. d. H., Katharinenkirche. S. 346.

höhtes Interesse gewinnt dieses vortreffliche Werk noch dadurch, daß Hermann Vischer, der Vater des großen Nürnberger Meisters Peter

Vischer, ihn im Jahre 1457 vollendete. Ein reiches, auf vier Löwen ruhendes, aus frei behandelten Baugliedern gestaltetes, mit allerhand Getier und vier Apostelfiguren geschmücktes Fußgerüst trägt ein gerades. mäßig hohes, achtseitiges Becken mit Apostelfiguren, die durch Strebepfeiler getrennt sind, auf den Wandungsflächen (Abb. in Schadow, Wittenbergs Denkmäler).

Ein sehr verwandtes, etwas einfacheres Taufbecken, das sich vor etlichen Jahren im Kunsthandel befand, mag etwas später in derselben *Nürnberger* Werkstatt entstanden sein.

Von den in Schlesien aus dem 15. Jahrhundert erhaltenen Taufkesseln gehört der in der Elisabethkirche zu *Breslau* zu den am eigenartigsten und reichst gestalteten in Deutschland. Er ruht auf kauernden Gestalten und in den Bogenfeldern des Gefäßes sind Scenen aus der Leidensgeschichte Christi dargestellt.

Von den aus dieser Zeit in Polen (z. B. Krakau, Kreuzkirche) und Ungarn (z. B. Schäßburg) erhaltenen Bronzetaufen sind zum Teil deutsche Gießernamen in den Inschriften überliefert.

In Süddeutschland ist außer einem (von Sighart als rohe Arbeit bezeichneten) Taufkessel in der Martinskirche zu *Amberg* (aus Straubing dorthin gebracht), als ein treffliches Werk nur das eherne Taufbecken in der Sebalduskirche in *Nürnberg* (Fig. 260, S. 349) anzuführen, das mutmaßlich noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstand.

Das Becken ruht mit einem gedrungenen Schafte, der mit einer Heizvorrichtung zur Erwärmung des Taufwassers ausgestattet ist, auf einem profilierten Fußrande, an dem auf vorgekröpften Sockeln die Figuren der vier Evangelisten stehen. Am Schaft sind in zwölf mit Maßwerk verzierten Bogennischen Heiligenfiguren in Flachrelief angebracht, am Becken in 21 gleichen Nischen die Apostelfiguren und die anderer Heiliger.

Als eine fast allen diesen angeführten Taufbecken im 15. Jahrhundert gemeinsame Eigenart tritt im Gegensatz zu denen des vorhergehenden Jahrhunderts die kräftige Horizontalgliederung durch starke Profile und zumeist eine ebenso energische Vertikalteilung durch Strebepfeiler hervor. Auch Freifiguren sind in weiterem Umfange daran zur Ausschmückung verwendet, überhaupt ist auf eine lebendigere Licht- und Schattenwirkung hingearbeitet.

Eine größere Mannigfaltigkeit der Ausführung und Erfindung und daneben eine sehr gesteigerte Verbreitung ist den metallenen Grabmälern in Deutschland im 15. Jahrhundert nachzurühmen. (Viele der im folgenden erwähnten Platten sind abgebildet in Creeny, Monumental brasses.)

In Flandern, den nordischen Ländern und in Niederdeutschland sind aus diesem Jahrhundert eher weniger denn mehr erhalten, die meisten und schönsten Werke finden sich jetzt in Sachsen, Schlesien und Posen.

Die Bevorzugung der gravierten Platten dauerte fort, aber wenn auch die besten älteren in der Schönheit der Zeichnung und im Reichtum der Erfindung nicht übertroffen wurden, so kommt doch bei etlichen Platten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine, nur bei einem älteren Beispiele in *Braunschweig* nachweisbare, äußerst flache Reliefgravierung zu hochkünstlerischer Entwicklung.



Fig. 260. Taufbecken in Nürnberg, Sebalduskirche. S. 348.

Auch in der Komposition zeigen sich bei den gravierten Platten Neuerungen. Einige der größten und schönsten lassen zwar wesentliche Aenderungen in der Hinsicht, gegenüber den Hauptwerken des 14. Jahrhunderts kaum erkennen; eine reiche Nischen- und Wimpergarchitektur schmückt auch bei ihnen die das Mittelfeld mit der Figur umrahmende Plattenfläche. Am meisten fällt eine neuartige Behandlung des Grundes

um die Hauptfigur auf; war dieser früher bei den besten Beispielen mit einem oft sehr zarten Grundmuster gleichmäßig gefüllt, so wurde es im 15. Jahrhundert zur Regel, das Mittelfeld als eine vertiefte Nische deutlicher zu kennzeichnen durch einen hinter der Figur, gewöhnlich bis zur Schulterhöhe aufgehängten, mit großem Granatapfelmuster bedeckten Teppich und einen auch zumeist perspektivisch eingezeichneten Fliesenfußboden.

Bei den weniger reichen Platten begnügte man sich jetzt damit, die Figuren der Verstorbenen innerhalb des im allgemeinen nicht fehlenden Schriftrandes unter einem von zwei schlanken Säulchen getragenen Baldachin aufzustellen, die architektonische Musterung zu seiten der Figur aber fortzulassen. In dieser Art sind auch die aus dem 15. Jahrhundert zahlreicher erhaltenen reliefierten Grabplatten komponiert.

Ein im 15. Jahrhundert häufiger vorkommender Grabplattentypus ist noch der, bei dem entweder die ganze oder der Oberteil der Fläche eine bildmäßige Darstellung mit einer größeren Anzahl Figuren aufweist; die Inschrift pflegt dann in mehreren Zeilen unter dieser Darstellung angeordnet zu sein.

Neben den auf schlichten Steintafeln angebrachten Platten entstanden im 15. Jahrhundert auch einige Hochgräber, bei denen die Platten mit den rund gearbeiteten Gestalten der Toten auf reichst gestalteten, aus Stein oder ebenfalls aus Erz gegossenen altarartigen Aufbauten gelagert sind.

In Flandern ist die Mehrzahl der metallenen Grabmonumente in *Brügge* erhalten. In der Frauenkirche befindet sich das Grabmal der Maria von Burgund, deren fast vollrunde, in den Jahren 1495—1501 von Piter de Beckere in *Brüssel* († 1527) gegossene Gestalt auf einem kunstvoll mit emailliertem Wappen geschmückten Marmorunterbau ruht.

Die schönsten gravierten Platten des 15. Jahrhunderts sind dort die des Joris de Munter († 1439) und seiner Gemahlin († 1423), die der Cateline Colaert (1465) und ihres Bruders und die des Martin de Visch († 1452), alle drei in *Brügge.*

Als Beispiele einer bildmäßig gravierten Platte sei die des Jakob Schielewaerts († 1483), ebenfalls in *Brügge*, erwähnt. Der Verstorbene ist hier innerhalb eines Schriftrandes im Kreise seiner Schüler dargestellt.

Noch ein im Jahre 1830 zerstörtes Hochgrab mit zahlreichen kleinen Figuren der Evangelisten und von vierundzwanzig Fürsten und Fürstinnen an den Seiten, und den drei lebensgroßen erzenen Rundfiguren des Grafen Ludwig III. von Flandern († 1342) mit seiner Gemahlin und Tochter befand sich ehemals in der Kollegiatkirche S. Pierre in Lille.

Jakob de Gerines hat es im Auftrage Philipps des Kühnen im Jahre 1455 vollendet (Pit a. a. O. S. 457). Derselbe Meister führte im

Auftrage jenes Fürsten auch ein Grabmal für die Herzogin Johanna von Flandern aus, das bereits im 16. Jahrhundert wieder zerstört wurde.

Endlich sei an dieser Stelle erwähnt, daß zehn von diesem Künstler im Jahre 1462 oder 1463 ausgeführte Bronzefiguren von etwa 50 cm Höhe, fürstliche Herren und Damen in Zeittracht, die sich ehemals am Burgundischen Hause in *Amsterdam* befanden, jetzt im dortigen Museum verwahrt werden. (Six, Gazette des Beaux Arts 1896. S. 388 mit Abb.)

Bei den deutschen Metallgrabplatten sind im 15. Jahrhundert wenigstens einige Namen einheimischer Meister nachweisbar, daß aber noch ein großer Teil der erhaltenen Denkmäler aus Flandern bezogen wurde, wird anzunehmen sein, ob zwar die in Schlesien noch zu Ende des 15. Jahrhunderts vorkommende Bezeichnung „flandrese magisterium“ als entscheidend für einen Bezug der Platten von Flandern nach dorthin gelten darf, bleibe dahingestellt. Fest steht, daß in Schlesien damals wenigstens ein Meister, Jodocus Tauchen, mit der Anfertigung gravierter Messinggrabplatten beschäftigt war.

Eine wichtige Rolle begann in der Grabmalkunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Familie Vischer zu spielen. Zwar sind aus diesem Zeitraume nur zwei bezeichnete Werke vom bedeutendsten Träger dieses Namens erhalten; einige andere sind der Werkstatt mit Sicherheit und noch andere sind ihr mit einiger Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben.

Unter den rheinischen Metallgrabmälern des 15. Jahrhunderts befinden sich auch einige Hochgräber, unter denen das des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden († 1414) im Dome zu *Köln* vielleicht das bedeutendste ist. Das auf dem reich mit Figuren geschmückten Sandsteinsockel ruhende Bild des Toten ist vollrund gegossen, wie man wohl annehmen darf, in *Köln* selbst. Von einem *Kölner* Meister scheinen auch ein paar Hochgräber gefertigt zu sein, bei denen sowohl die Deckplatte, wie die kleinen Platten an den Seiten der Steinaufbauten in Gravierung ausgeführt sind. Das eine dieser Gräber ist das der Katharina von Bourbon († 1469) in *Nymwegen*. Nach alter Ueberlieferung ist es von William Leomansz von Köln geschaffen, und die Verwandtschaft mit diesem Werk hat (Creeny) zu der Annahme geführt, daß auch das im Aufbau gleichartige Grabmal des Herzogs Johann I. von Cleve († 1481) und seiner Gemahlin in *Cleve* von demselben Künstler gefertigt sei.

Von anderen gravierten Platten sind die des Herzogs Gerhard II. von Jülich († 1475) in *Altenberg*, die des Kardinals Cusano († 1464) in *Cues* und die des Herzogs Johann II. mit Gemahlin in *Cleve* noch anzuführen.

In Hannover haben sich im Dome zu *Hildesheim* zwei einfachere gravierte Platten mit den Gestalten der Dompröbste Eckhard von Hanensee I. und II. († 1406 und † 1460) erhalten. Die vortreffliche Reliefgußplatte

des Bischofs Bartholdus († 1502) im Dome zu *Verden* gehört auch anscheinend noch dem 15. Jahrhundert an.

Von den noch in *Lübeck* erhaltenen gravierten Platten ist die



Fig. 261. Grabplatte des Bürgermeisters John Lüneborch in Lübeck. S. 352.

des Bürgermeisters John Lüneborch († 1474) ein ausgezeichnetes Werk des 15. Jahrhunderts (Fig. 261, S. 352).

In Sachsen befinden sich die wichtigeren Metallgrabmäler dieser Zeit

in *Halberstadt*, *Nordhausen*, *Magdeburg*, *Erfurt*, *Naumburg*, *Weimar*, *Altenburg*, *Römhild* und *Meißen*. Die an diesen Orten erhaltenen Platten sind zum Teil in der üblichen Weise graviert, teils sind die vertieften Zeichnungslinien offenkundig beim Guß der Platten mit entstanden und nur nachgearbeitet; das gilt insbesondere von der Mehrzahl der *Meißener* Werke. Aus getriebenen Teilstücken zusammengesetzt ist (nach Gurlitt, Bau- und Kunstdenkm. d. Kgr. Sachsen, Bd. 17) die Flachreliefplatte der Kurfürstin Elisabeth († 1484) in der Paulinerkirche in *Leipzig*, und in derselben Technik soll die Platte des Bischofs Dietrich IV. († 1494) im Dome zu *Naumburg* ausgeführt sein. In Relief oder vollrund gegossen



Fig. 262. Grabmal des Erzbischofs Ernst von Sachsen in Magdeburg, Dom. S. 353.

sind die Platte auf dem Hochgrabe Friedrichs des Streitbaren († 1428) und die Grabplatte des Bischofs Sigismund von Würzburg († 1457), beide im Dome zu *Meißen*, die Grabplatte des Kanonikus Konrad Stein († 1499) im *Erfurter* Dome, das Hochgrab des Erzbischofs Ernst von Sachsen († 1513) im Dome zu *Magdeburg* und die Grabgestalt des Grafen Otto IV. von Henneberg in der Stiftskirche zu *Römhild*.

Das Grabmal in *Magdeburg* (Fig. 262, S. 353) ist ein bezeichnetes Werk Peter Vischers von *Nürnberg* („Gemacht zu Nurmberg von mir Peter Fischer rotgieszer und ist vollbracht worden do man zalt 1495 jar."), mit Sicherheit demselben Künstler zuzuschreiben ist das Grabmal in *Römhild*, die Platte des Konrad Stein in *Erfurt* (Buchner, Zeitschr. für christl. Kunst 1903, Sp. 173 ff.) und ein Teil der *Meißener* Platten, deren

andere man, mit Ausnahme der ältesten des Herzogs Friedrich des Streitbaren, als Arbeiten Hermann Vischers, Peters Vater, des Meisters des Wittenberger Taufkessels, ansieht, von dessen Hand vielleicht auch die Grabplatte Hunolds von Plettenberg († 1475) und der Schriftrand der Platte Heinrichs von Gerbstädt († 1451), beide im Kreuzgange des Domes zu *Erfurt,* herrühren. (Buchner, a. a. O. Sp. 167 ff.).

Das bei weitem großartigste unter allen diesen Werken ist das Monument des Erzbischofs Ernst in *Magdeburg.* Schon die Abmessungen des ehernen Aufbaues sind ungewöhnliche, es hat eine Länge von 3,20 m, eine Breite von 1,45 m und eine Höhe von 1,10 m. Die Gestalt des Kirchenfürsten lagert, angetan mit dem bischöflichen Ornat, in Lebensgröße in fast voller Rundung auf der Deckplatte unter einem reichen Baldachin. Der Bischof stützt seine Füße auf einen wappenhaltenden liegenden Löwen, sein Haupt ruht auf Kissen. Auf den Ecken der Platte tragen zierliche Postamente die vollrund dargestellten Evangelistenzeichen. Der Unterbau des Denkmals ist durch Säulchen in abwechselnd breitere und schmälere Nischen mit Kielbogengiebeln geteilt. In den schmäleren Nischen stehen auf vortretenden Sockeln, an den Langseiten die zwölf Apostel, an den Schmalseiten die Heiligen Stephanus und Mauritius. In den breiteren Nischen sind Wappen angebracht, unter jedem ein Fabeltierchen.

Von allen anderen Metallgrabmälern im Aufbau durchaus abweichend gebildet ist das *Römhilder.* Dieses vermutlich noch bei dem im Jahre 1487 gestorbenen Hermann Vischer in Auftrag gegebene Monument ist im Anschluß an ältere Steindenkmäler Hennebergischer Grafen in derselben Kirche ausgeführt. Graf Otto IV. ist als Freifigur in Lebensgröße auf einem Löwen aufrecht stehend dargestellt. Hinter der Rittergestalt sind in Art einer rechteckigen Umrahmung Bronzestreifen mit Inschrift und Wappenschilde in die Wand eingefügt. Die Inschrift gibt das Todesjahr (1502) des Grafen in der auffallenden Schreibweise: „Anno domini MCCCC und in dem LXXXXXII Jar . . .“ an; die letzten Zeichen der Jahreszahl sind durch nachträgliche Gravierung hinzugefügt, nur der Teil MCCCCLXXX ist von dem Meister, der den Guß ausführte, in der Annahme, daß der Besteller noch vor Ablauf des 15. Jahrhunderts sterben werde, in der Form, wie angegeben ist, mit eingegossen (Doebner, Die ehernen Denkmale Hennebergscher Grafen von Peter Vischer, München 1840 S. 13 ff. mit Abb.).

Man darf mit einiger Sicherheit dieses Grabmal als eins der ersten selbständigen Werke Peter Vischers betrachten.

Im ganzen östlichen Deutschland finden sich nun aus dem 15. Jahrhundert weitere Grabplatten, die ihren Ursprung in der Vischerschen Gießhütte zu *Nürnberg* vermuten lassen.

In der Mark Brandenburg ist nur ein bedeutenderes Werk aus dieser Zeit erhalten, die in flachem Relief mit vertieften Zeichnungslinien gearbeitete Platte des Bischofs Johannes VII. von Deher († 1455) im Dome



Fig. 263. Grabplatte des Bischofs Johann IV. Roth in Breslau, Dom. S. 356.

zu *Fürstenwalde* (Abb. in Bau- und Kunstdenkm. d. Prov. Brandenburg).

In Erfindung und Ausführung zeigt diese Platte eine nahe Verwandtschaft mit einer *Breslauer* Platte, der des Bischofs Peter Nowag († 1456)

im dortigen Dome, die man als eine Arbeit Hermann Vischers angesprochen hat.

Mit Sicherheit ist die Tätigkeit der Vischerschen Werkstatt in dieser Zeit für Schlesien noch nicht nachweisbar, wohl aber wissen wir, daß ein anderer Künstler, Jodocus Tauchen, damals sich eines nicht unbedeutenden Rufes in solcher Arbeit erfreute (Schulz, Schlesiens Kunstleben im 15. bis 18. Jahrhundert, S. 2). Meister Jodocus wurde wahrscheinlich zu Anfang des 15. Jahrhunderts in *Liegnitz* geboren, 1451 wird er zuerst in *Breslau* genannt. Er war als Steinmetz und Baukünstler tätig und war überdies städtischer Büchsengießer. Wir wissen, daß der Erzbischof von Gnesen, Johann VI. von Sprowa († 1464), im Jahre 1462 eine eherne gravierte Grabplatte bei ihm in Auftrag gab, für die ihm als Muster empfohlen wurden die Grabtafeln der Erzbischöfe Nikolaus von Tramba († 1421) und Albert I. Jastrzembice († 1436) in *Gnesen*.

Von diesen Grabmälern ist leider nicht eines erhalten, und nur die zeitliche und örtliche Nähe könnte vermuten lassen, daß einige der in *Breslau* damals aufgestellten Grabplatten von Tauchen ausgeführt sein möchten.

Außer der Grabplatte des Bischofs Peter kommt noch in Betracht die ebenfalls in sehr flachem Relief gearbeitete Platte des Bischofs Rudolf von Rüdesheim († 1482) im Dome und die jetzt im Museum Schles. Altertümer in *Breslau* verwahrte Platte Herzog Wenzels von Sagan († 1488), die sich ehemals in der Barbarakirche zu *Breslau* befand; auch diese letztere hat man der Vischerschen Werkstatt zugeschrieben.

Aus dem Jahre 1496 befindet sich endlich auch eine Grabplatte im *Breslauer* Dom (Fig. 263, S. 355), die für den Bischof Johann IV. Roth († 1506) angefertigt wurde, mit der Bezeichnung „gemacht zu nurinberg fon mir peter fischer im 1496 jar." Diese Platte ist nicht, wie die vorher genannten, in der Art der älteren gravierten Platten gegossen, sondern völlig als Reliefplatte ausgeführt.

Die Tätigkeit der Vischerschen Gießhütte ist noch im 15. Jahrhundert weiter in der Provinz Posen zu verfolgen, wenn auch hier die Zuteilung der einzelnen Grabplatten, die teils flach „nur in eingegrabener Zeichnung", teils in flachem Relief gegossen sind, nicht mit voller Sicherheit feststeht.

In Frage kommen hier zunächst als Werke des 15. Jahrhunderts in *Posen* die Platten des Woiwoden von Posen, Lucas de Gorka († 1475), (Fig. 264, S. 357) des Bischofs Andreas IV. Opalinski († 1479), des Bischofs Uriel de Gorka († 1498) — diese drei Platten im Dome —, des Felix Paniewski, Kastellans von Lemberg († 1488), in der Dominikanerkirche und im Dome zu *Gnesen* die Platte des Erzbischofs Jacob de Sienno († 1480).

Ehrenberg (Geschichte d. Kunst im Gebiete der Prov. Posen) nimmt an, daß die Platten des Bischofs Andreas und des Lucas Gorka der Vischerschen Werkstatt entstammen „und zwar entweder aus den letzten Jahren der Tätigkeit des Hermann Vischer oder der Frühzeit des Peter Vischer".

Ebenfalls als Arbeiten Peter Vischers gelten ihm die Platten des Uriel Gorka und des Felix Paniewski. Die Platte des Jacob de Sienno ist nach Ehrenberg möglicherweise eine *Breslauer* Arbeit.



Fig. 264. Grabplatte des Lucas de Gorka in Posen, Dom. S. 356.

Justi (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1901) sieht in der Platte des Lucas Gorka mit zuverlässiger Begründung ein Werk Peter Vischers aus dem Anfange der Neunzigerjahre, das in Anlehnung an die ältere, möglicherweise von Hermann Vischer herrührende Platte des Bischofs Andreas entstand. Von den anderen angeführten Tafeln betrachtet Justi nur noch die des Uriel Gorka als eine Arbeit Peters aus dem Ende der Neunzigerjahre, ohne ihm die übrigen abzusprechen.

Im Anschluß an die Grabplatten in Posen sei ein Denkmal in der Katharinenkirche zu *Braunsberg* in Ostpreußen erwähnt, das für das Grab des im Jahre 1467 gestorbenen Bischofs Paul Stange von Legendorf im Jahre 1494 von seinem Nachfolger gestiftet wurde. Die im Umriß ausgeschnittene Gestalt mit gravierter Innenzeichnung ist innerhalb eines umrahmenden Schriftrandes dargestellt und scheint in keiner Beziehung zu den vorher genannten Werken zu stehen.

Auch im südlichen Deutschland ist aus dem 15. Jahrhundert eine größere Reihe metallener Grabmäler erhalten, unter denen sich zwar den besten in Norddeutschland vorhandenen Monumenten ebenbürtige kaum befinden, von denen aber etliche wiederum der Vischerschen Werkstatt zuzuweisen sind, und schon als solche eine besondere Aufmerksamkeit verdienen.

Besonders zahlreich sind erzene Grabplatten von Domherrn und Bischöfen in verschiedenartiger Ausführung im Dome zu *Bamberg* erhalten (sämtlich beschrieben in M. Landgraf, Der Dom in Bamberg, Bamberg 1836). Die älteste, anscheinend noch im 14. Jahrhundert entstandene, in Gravierung ausgeführte Platte ist die des Fürstbischofs Lambert von Brunn († 1399). Platten von Domherren teils erhaben gegossen, teils eben mit vertiefter Liniendarstellung, folgen in den nächsten Jahrzehnten. Als die erste aus der Vischerschen Werkstatt gelieferte Platte gilt die des Fürstbischofs Georg von Schaumberg († 1475). Erhaltene Rechnungen geben weiter über die Arbeiten dieser Gießhütte für *Bamberg* Aufschluß. Verzeichnet ist neben Zahlungen an Meister Peter Vischer auch ein Betrag von sechs Gulden, der dem Maler Katzheimer „für die Visierung zum Guß" ausgehändigt wurde. In welchem Umfange solche Zeichnungen dem Meister Peter als Vorbild bei der Ausführung zu dienen hatten, ist nicht unzweifelhaft feststehend, möglicherweise handelte es sich nur um Porträts, die im übrigen volle Freiheit ließen.

Justi sagt (a. a. O. S. 40 Anm. 9) im Hinblick auf die von Peter Vischer für *Bamberg* ausgeführten Domherrenplatten: „Sie wurden meist nach einem festen Schema, ohne wesentliche Beteiligung des Meisters, gearbeitet und stehen deshalb teilweise auf einer tieferen Stufe der Entwicklung als die gleichzeitigen eigenen Arbeiten des Meisters."

Mit Sicherheit als Arbeiten der Vischerschen Gießhütte bestimmbar sind in *Bamberg* noch die Platten des Fürstbischofs Heinrich Groß von Trockau († 1501), des Fürstbischofs Veit I. († 1503), des Domherrn Eberhard von Rabenstein († 1505) und des Fürstbischofs Georg II. († 1508). Die Platte des Fürstbischofs Heinrich wurde bereits im Jahre 1489 geliefert, auch die anderen werden zu Lebzeiten der dargestellten Personen, doch wohl erst im 16. Jahrhundert ausgeführt sein.

Nur noch zwei vortreffliche Reliefplatten des 15. Jahrhunderts sind im südlichen Deutschland und zwar in der Stiftskirche zu *Ellwangen* i. W. erhalten, die mit einiger Gewißheit als Arbeiten der Vischerschen Werkstatt zu betrachten sind. Die eine dieser Platten mit den Gestalten der Stifter Hariolf und Erlolf scheint zum Jubiläum des Klosters im Jahre 1464 für das Grab jener ausgeführt zu sein, wie man annimmt von Hermann Vischer. Die andere Platte, auf der die beiden Pröbste Joh. v. Hirnheim († 1460) und Albr. v. Rechberg († 1502) vor einer Pietas knieend dargestellt sind, ist jedenfalls eine Arbeit Meister Peters aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Von anderen Erzgrabmälern Süddeutschlands aus jener Zeit ist zu erwähnen die in der Komposition von allen deutschen Werken der Art wesentlich abweichende Platte des Erzbischofs Robert Hallun von Salisbury († 1417) im Münster zu *Konstanz*. Die im Umriß ausgeschnittene

Figur wird umrahmt von einer ebenfalls ausgeschnittenen Nischenarchitektur, und das Ganze umschließt ein schmales Schriftband. Die Metallteile sind eben und nur durch eingravierte Linien gemustert. Möglich ist (wie Otte annimmt), daß diese Platte in England angefertigt ist.

Ebenfalls eine Sonderstellung nimmt das Grabmal des Konrad v. Weinsberg und seiner Gemahlin am Westportal der Kirche des ehemaligen Zisterzienserklosters zu *Schönthal* i. W. ein. Bei diesem um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Monumente sind die beiden Verstorbenen in fast Lebensgröße, ähnlich wie bei dem vorher genannten Grabmal in Römhild, als Freifiguren vollrund dargestellt.

Fast allein in den Niederlanden und im westlichen Deutschland ist aus dem 15. Jahrhundert eine Gruppe der vortrefflichen Chorpulte mit einem bekrönenden Adler oder Pelikan erhalten. Aus dem vorhergehenden Jahrhundert wurde das besonders schöne Werk dieser Art vom Meister Johann Josès bereits angeführt, im Aufbau sind die jüngeren Werke jenem sehr verwandt.

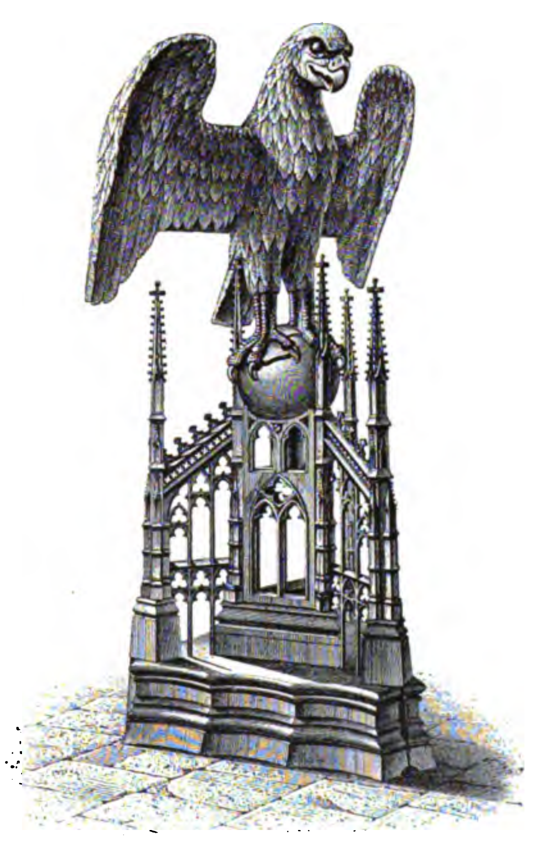


Fig. 265. Lesepult in Aachen, Münster (nach Gailhabaud). S. 360.

Der gewöhnlich auf Löwen ruhende Unterteil ist bald ein aus Strebepfeilern, Maßwerk und anderen Architekturformen gestalteter Baldachinbau, bald sind Glieder der angegebenen Art um einen mehr oder minder reich gegliederten, gedrehten Mittelschaft angeordnet.

Vier solcher Adlerpulte befinden sich noch in *Tournai*, und zwar in den Kirchen Saint-Nicolas aus dem Jahre 1383, in Saint-Piat vom Jahre 1403, in Saint-Jacques vom Jahre 1411 und in Saint-Brice aus der Zeit um 1480.

Man muß annehmen, daß alle diese Werke in *Tournai* selbst gegossen wurden, vermutlich zum Teil von dem schon genannten Guillaume

Lefèbvre, der solche Pulte auch für die Kirchen in *Leuze* und *Avelghem* gegossen haben soll.

Das Adlerpult in Saint-Etienne zu *Freeren* wurde im Jahre 1428 vom Meister Louis de Hamale gegossen, das Pult in Saint-Donatien zu *Brügge* wurde dort von Thomas Huppyn im Jahre 1431 ausgeführt, und 62 Livres wurden ihm dafür gezahlt. Das Adlerpult in St. Peter und Paul in *Leuze* wurde vor 1449 gegossen, das Pult mit dem Pelikan in St. Martin zu *Chièvres* wurde im Jahre 1484 zu *Brügge* gefertigt. Nichts Näheres über die Entstehungszeit bekannt ist bei den Pulten in St. Martin zu *Saint-Ghislain*, in St. Martin zu *Hal*, in St. Germain zu *Tirlemont*, in *Andennes* und bei dem als besonders schön gerühmten, nicht erhaltenen Pulte in St. Lambert zu *Lüttich*. Von zwei ehemals in St. Peter in *Löwen* vorhandenen Pulten, von denen eines im Jahre 1798 nach *Oscott* bei Birmingham verkauft wurde, nimmt man an (Pinchart), daß sie von Meister Renier van Thienen wohl in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gegossen wurden.



Fig. 266. Lesepult in Dortmund, Reinoldikirche. S. 360.

Von den in Deutschland erhaltenen Adlerpulten ist keines seiner Herkunft nach und nur wenige sind der Zeit nach bestimmt festlegbar, aber sie gehören wohl sämtlich dem 15. Jahrhundert an. Ob es Arbeiten deutscher Meister sind, wird schwer zu entscheiden sein, die Annahme liegt nahe, daß sie wenigstens in der Mehrzahl von Flandern bezogen wurden.

In die Zeit um 1400 setzt man das Adlerpult im *Aachener* Münster (Fig. 265, S. 359). Diesem ähnlich, aber reicher und mit Figuren in dem Baldachinunterbau ist das in der kathol. Pfarrkirche zu *Erkelenz*, das im Jahre 1440 vollendet sein soll. Und wiederum beiden verwandt ist das aus *Altenberg* stammende Adlerpult in der Maxkirche zu *Düsseldorf*, das im Jahre 1449 gefertigt sein soll.

Eine andere Gruppe bilden die Adlerpulte in der Reinoldikirche zu *Dortmund* (Fig. 266, S. 360), das weniger reiche, aus einem Adler auf

Steinsockel gebildete dort in der Marienkirche erhaltene und das in der Kirche zu *Marienfeld* bei Gütersloh. Möglich ist, wie man vermutet hat, daß das Pult in der Reinoldikirche, und vielleicht auch die beiden anderen, Arbeiten der *Dortmunder*, bereits früher genannten Meister, Joh. Winnenbrock und Claes Potgeiter sind.

Bei dem einzigen in *Köln* in St. Severin erhaltenen Pulte wird der Bronzeadler von einem Holzgerüst getragen und im Dome zu *Halberstadt* ist von einem solchen Pulte nur noch der auf einer Halbkugel stehende Adler vorhanden.

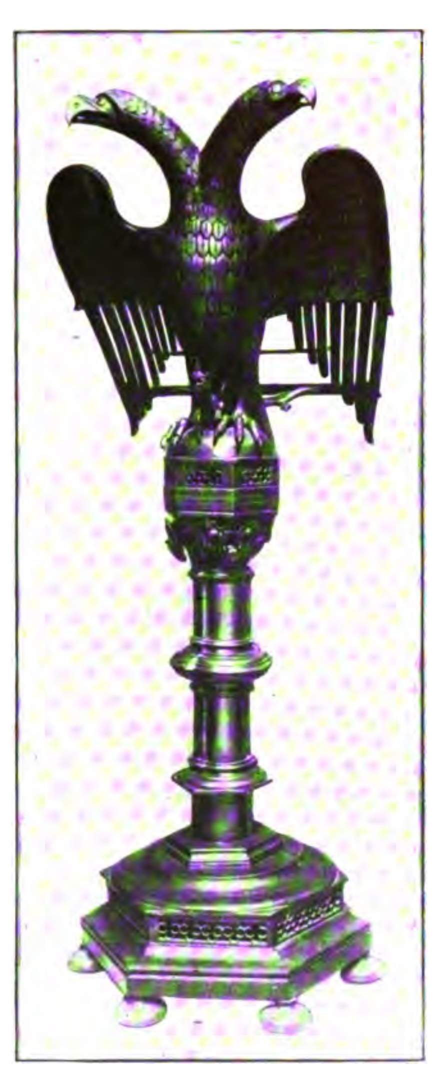


Fig. 267. Lesepult in Venedig, Mus. Correr. S. 361.

Außerhalb Deutschlands und der Niederlande befindliche, doch mutmaßlich dort entstandene Adlerpulte sind die im Münster zu *Bern*, in der Markuskirche und im Museo Correr zu *Venedig* (Fig. 267, S. 361), im Musée Cluny in *Paris* etc.

In keinem anderen Lande wurde im 15. Jahrhundert auch die Bronze oder das Messing in ähnlich großem Umfange zu Beleuchtungsgeräten verarbeitet wie in Deutschland und den Niederlanden.

Große und kunstreich gestaltete Lichtkronen und Kandelaber sind besonders dort noch an zahlreichen Orten erhalten.

Den Lichtkronen wandte man wie schon in früheren Jahrhunderten auch jetzt wieder vor allem in Deutschland ganz besondere Sorgfalt zu.

Vereinzelt taucht das alte Motiv der Reifkrone mit Zinnenkranz und Türmen wieder auf. Die Formen sind in den Einzelteilen andere geworden, ebenso die Ausführungsweise. Gold und Silber und zarte Goldschmiedetechniken wird man vergeblich an den Lichtkronen dieser Zeit suchen. In den Einzelheiten war alles derber geworden, wie der Guß, der auch für alle Zierteile jetzt fast ausschließlich angewendet wurde, es

ohne besondere Schwierigkeiten zuließ. Allein als auch bei Tage wirksame Schmuckstücke in den großen Räumen sind die besten Kronleuchter des 15. Jahrhunderts würdige Denkmäler des Könnens ihrer Meister.

Weit mehr als in den wenigen Reifkronen zeigt sich die Erfindungskraft jener Zeit in den Armkronleuchtern. Bei den stattlichsten unter diesen ist das Mittelstück turmartig in den Bauformen jener Zeit aufs reichste gestaltet und nicht selten mit Figuren ausgestattet. Und in einem oder auch mehreren Kreisen übereinander von oben geringerem Durchmesser wachsen entsprechend reiche Rankenarme, die vorn einen Teller und Kerzendorn tragen, von diesem Mittelstück aus.

Der kurz gekennzeichnete Typus des Armkronleuchters kommt in einigen sehr reizvollen Abarten vor, auf die bei Aufzählung der wichtigsten Werke hinzuweisen sein wird.

In mannigfacher Gestalt kommen die Kandelaber vor. Bisweilen sind sie nur zum Tragen einer Kerze bestimmt, dann kommen aber auch Leuchter für drei, fünf, sieben und neun Kerzen vor. Im Reichtum ihres Schmuckes bleiben sie ebenso wie die Kronleuchter weit hinter den Glanzwerken des 12. und 13. Jahrhunderts zurück, doch sind etliche höchst achtenswerte Werke darunter.

In den Niederlanden sind nur wenige Kronleuchter aus dem 15. Jahrhundert erhalten und zwar nur solche mit strahlig angeordneten Armen.

Wohl der reichste und schönste unter ihnen befindet sich in der Kathedrale von *Herzogenbusch*, er wurde im Jahre 1424 den Bürgern dieser Stadt für ihre Tapferkeit bei der Belagerung von Braine-le-Comte gestiftet. In dem mittleren Turmbau, der gebildet ist aus schlanken Strebepfeilern mit zierlich durchbrochenen Maßwerkgiebeln, steht eine kampfbereite Ritterfigur und kleine Lanzenträger stehen außen am Fuße des Turmes. Zwölf blattbesetzte Rankenarme tragen je einen Kerzenteller mit Tülle.

Eine Lichtkrone mit Madonnenfigur befindet sich im Johannesspital zu *Brügge*, eine ähnliche in St. Jakob im *Haag* ging in Privatbesitz über. Erwähnt sei hier auch eine im Dom zu *Lübeck* erhaltene Lichtampel, die im Jahre 1461 vom Bischof Albert von Brügge dorthin geschenkt wurde.

In größerer Anzahl erhalten und künstlerisch bedeutender sind die großen flandrischen Standleuchter des 15. Jahrhunderts.

Der vorzüglichste unter ihnen ist der siebenarmige Leuchter in St. Léonard in *Leau* (Fig. 268, S. 363). Dieses 5,68 m hohe Gerät wird von drei sitzenden Löwen und drei Hunden getragen. In etwa halber Höhe des Mittelschaftes zweigen sich die sechs kerzentragenden Nebenarme in radialer Anordnung ab. Etwas höher am Schaft wachsen drei weitere Arme heraus, die oben die Figuren der Maria, St. Johannis und

der Maria Magdalena tragen. Am Mittelschaft des Leuchters ist als Hauptfigur der Gruppe Christus am Kreuze dargestellt. Unten ist am Leuchter in geeigneter Höhe ein Lesepult mit kleinem Lichtarm darüber angebracht.

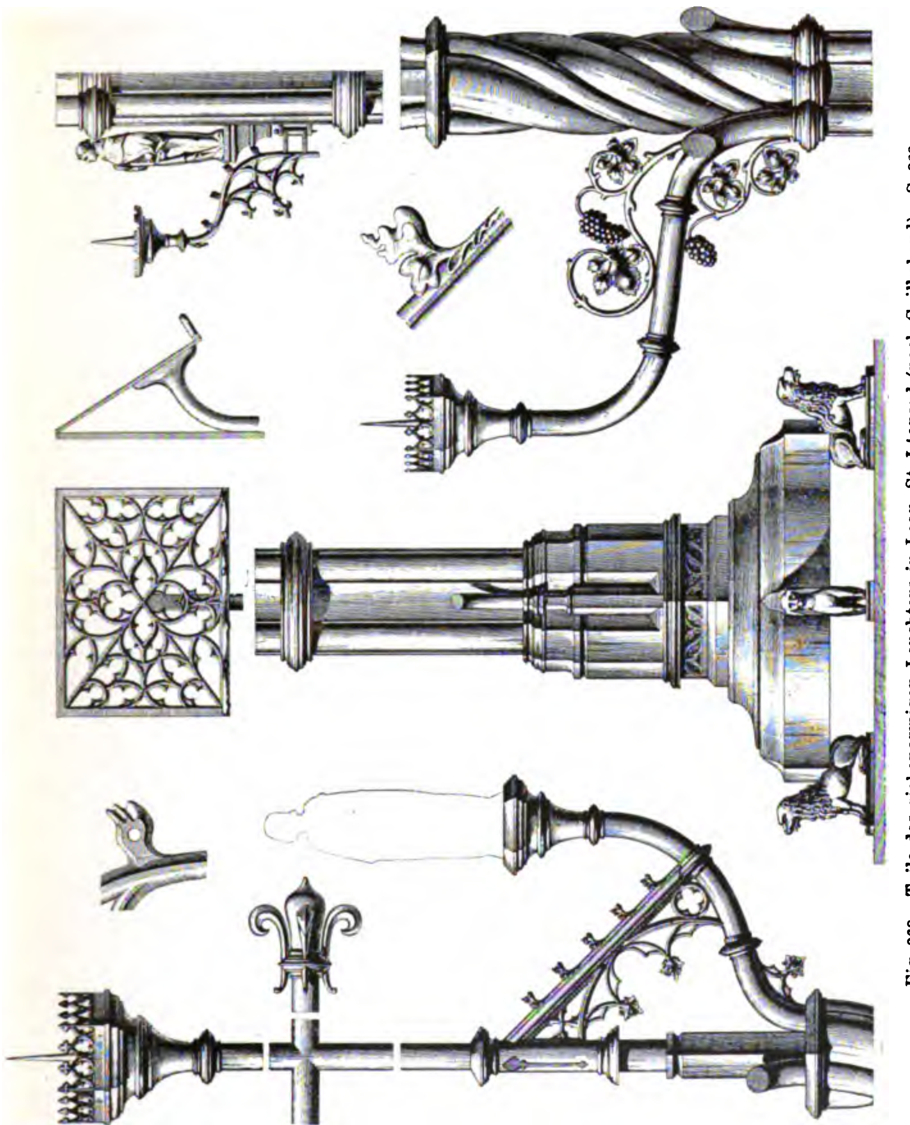


Fig. 268. Teile des siebenarmigen Leuchters in Leau, St. Léonard (nach Gailhabaud). S. 362.

Dieses in allen Einzelheiten überaus geschmackvoll durchgebildete Prachtwerk wird dem Meister Renier van Thienen in *Brüssel* zugeschrieben, über den einiges Nähere bekannt ist. Er bekleidete verschiedene städtische Ehrenämter und war in den Jahren 1485 und 1490 sogar Bürgermeister. Man weiß auch, daß der Künstler mehrfach Kandelaber fertigte,

darunter im Jahre 1482 noch einen für die Kirche in *Leau*, der einem anderen ähnlich werden sollte, den er für St. Gudula in *Brüssel* ausgeführt hatte. Angegeben wurde bereits, daß man zwei ehemals in St. Peter in *Löwen* vorhandene Adlerpulte als seine Arbeiten ansieht, bekannt ist, daß er auch einen Kandelaber für diese Kirche fertigte.



Fig. 269. Kandelaber in Gaurin, Kirche (nach Gailhabaud). S. 366.

Auch über einige Aufträge, die der Meister zu Anfang des 16. Jahrhunderts erhielt, sind wir unterrichtet. Im Jahre 1509 hatte er für Margarete von Oesterreich Bekrönungsfiguren für Pfeiler im Schloßhofe zu *Brüssel* zu gießen, und schließlich ist als sein Werk das Grabmal Adolphs, Herrn von Ravenstein, in der Dominikanerkirche zu *Brüssel* anzuführen.

Noch andere flandrische Meister sind bekannt, die in jener Zeit vortreffliche Kandelaber ausgeführt haben. Willaume Lefèbvre von *Tournai*, der bereits als Verfertiger des schönen Taufkessels in *Hal* und verschiedener Adlerpulte genannt wurde, goß im Jahre 1442 einen Osterleuchter mit der bekrönenden Gestalt der heiligen Katharina, der auch zugleich als Lesepult eingerichtet ist, für St. Catherine

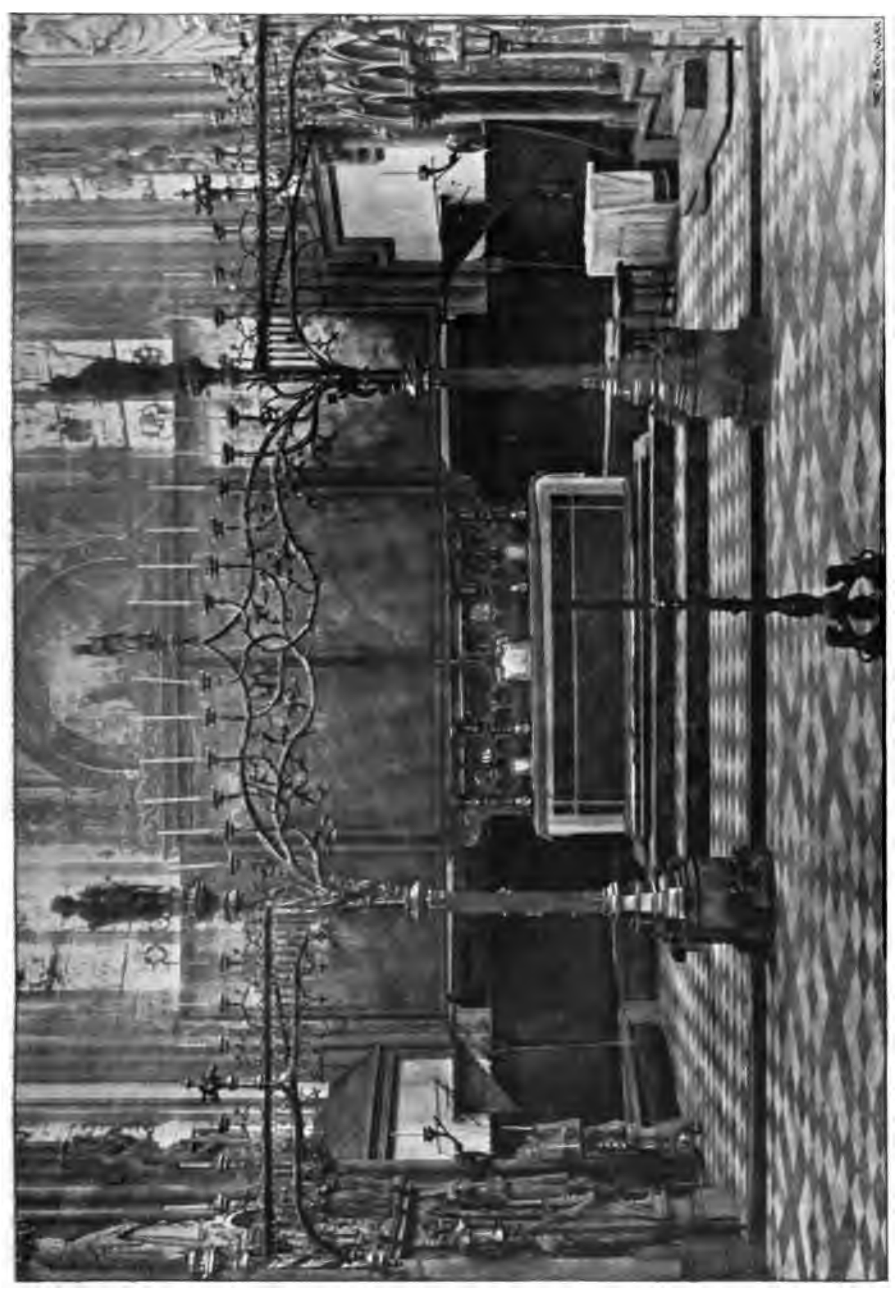


Fig. 270. Gitterleuchter (Herse) in Xanten, St. Victor (Dom). S. 366.

in *Tournai*, jetzt in der Kirche von *St. Ghislain*. Derselbe Meister goß auch Leuchter für St. Piere in *Antoing* und für St. Jacques in *Löwen*.

Henry Hubert von *Dinant* fertigte im Jahre 1435 einen Kandelaber von 625 Pfund Gewicht für die Marienkapelle der Abteikirche

von *Saint-Vaast.* Für dieselbe Kirche goß auch Michel Le Maire, genannt Miquiel de Gand († 1446), Gießer in *Tournai*, verschiedenes Lichtgerät und andere Gegenstände.

Ueber den Meister des großen dreiarmigen Pultleuchters in der Kirche zu *Gaurin* (Fig. 269, S. 364) ist nichts bekannt.

Ueber eine Reihe großer Kandelaber des 15. Jahrhunderts sind nur kurze Nachrichten erhalten. In der Kathedrale zu *Lüttich* sollen vor und hinter dem Schreine des heiligen Lambertus Kandelaber von gewaltigen Abmessungen gestanden haben, der eine mit sieben, der andere mit neun konsolförmig geschwungenen Armen.

Im Jahre 1499 stand, wie angegeben wird, ein großer Osterleuchter in der Abteikirche von Val-des-Ecoliers in *Mons.*

Ein um das Jahr 1500 in *Brüssel* gegossener, sehr großer Kandelaber befand sich in der Frauenkirche zu *Namur.*

Dem Lichtgerät beizurechnen sind auch einige zur Aufnahme großer Kerzen eingerichtete, in Messing gegossene Gitter, die als „Herse" bezeichnet werden und von denen schon beim Schmiedeisen verschiedentlich gesprochen wurde.

Nur wenige solcher in Flandern gefertigten Gitterleuchter sind bekannt. Erhalten ist solch ein besonders stattliches, oben mit 24 Kerzendornen ausgestattetes Werk in St. Victor zu *Xanten* (Fig. 270, S. 365), es wurde laut Inschrift im Jahre 1501 in *Mastricht* gegossen und gilt als ein Werk des Meisters Aert, der im Jahre 1492 das Taufbecken für Herzogenbusch goß. (Vergl. Helbing, La sculpture . . . au pays de Liège. Bruges 1890, S. 148 ff.)

Ein gleichwertiger kleinerer Gitterleuchter befand sich ehemals in der Abteikirche zu *Gembloux*, nur eine gute Zeichnung ist von ihm erhalten. (Abb. in Ysendyck, Documents classes de l'art dans les Pays-Bas H. 4.)

Beim deutschen Messinglichtgerät des 15. Jahrhunderts sind, wie schon hervorgehoben wurde, die Lichtkronen in erster Linie von Interesse.

Vermutlich einer der ersten größeren Reifkronleuchter, die nach dem 12. Jahrhundert wieder gefertigt wurden, ist der im Münster zu *Einbeck* (Hannover), der gestiftet wurde von dem im Jahre 1429 gestorbenen Kanonikus Degenhard Ree.

Der etwa 2,50 m in der Weite messende Reif dieses Leuchters ist mit Zinnen bekrönt und in Maßwerkmustern durchbrochen. 24 gegossene Figuren — Apostel und Propheten, die Apostel in nischenartiger Umrahmung — schmücken die Außenseite des Reifes (vergl. Mithoff, Kunstdenkm. und Altertümer im Hannoverschen II, S. 38).

Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts haben sich mehrere Messingreifkronen in *Halberstadt* erhalten. An dem einen dieser Kronleuchter

in der Moritzkirche vom Jahre 1488 treten sechs Türmchen als Leuchterträger vor, zwischen diesen sind immer je drei, oben mit Kerzendornen ausgerüstete Giebelfelder angeordnet, zwischen denen wieder zwei kleine übereck gestellte Türmchen Platz gefunden haben. Zarte Maßwerkmuster bereichern den nicht ganz 2 m weiten Kronleuchter in allen Teilen (vergl. Bau- und Kunstdenkm. d. Prov. Sachsen, Bd. 23, S. 385).

Ein im Jahre 1494 vom Dechanten Dr. Jordan Heyne gestifteter



Fig. 271. Kronleuchter in Kolberg, Marienkirche. S. 368.

Kronleuchter in der Liebfrauenkirche ist aus vier übereinander angeordneten, oben enger werdenden Reifen gebildet, die mit Türmchen geschmückt sind und einen größeren Mittelturm umschließen (ebend. S. 345).

Noch ein reich gestalteter, in Messing gegossener Reifkronleuchter der Zeit um 1500 befindet sich im Dome zu *Münster i. W.* Der aus dicht gereihten, sich kreuzenden, mit Maßwerkformen gefüllten Kielbogengliedern gebildete Reif ist mit vier Türmen geschmückt, in denen geflügelte Engelfiguren stehen. (Abb. im Kunstgewerbeblatt 1897, Tafel S. 64—65).

Nur im nordwestlichen Deutschland scheinen im 15. Jahrhundert solche messingene Reifkronleuchter gefertigt zu sein, sonst finden sie sich nicht. Im nordöstlichen Deutschland hat der Messinggußkronleuchter damals eine andere eigenartige Ausbildung erfahren. Die schönsten Beispiele dieses Typus befinden sich in der Marienkirche zu *Colberg* (Fig. 271, S. 367), in der Marienkirche zu *Danzig* und in der Pfarrkirche zu *Braunsberg* in Ostpreußen.



Fig. 272. „Müllerkrone“ in Lübeck, Dom. S. 368.

Bei allen diesen Leuchtern bilden beblätterte Bügel, aus denen je ein Arm mit Kerzenteller hervorwächst, eine eiförmige Hülle um eine in der Mitte aufgestellte Marienfigur; die Zahl der Arme ist verschieden. Nur der Colberger Leuchter ist zeitlich bestimmter festlegbar; es ist die sogenannte Holkenkrone, und von dieser wird schon im Jahre 1424 angegeben, daß acht Morgen Land zur Beschaffung der Kerzen dazu gestiftet seien.

Noch eine in Messingguß ausgeführte Lichtkrone, die sich im Dome zu *Lübeck* befindet (Fig. 272, S. 368), ist ihrer von dem gewöhnlichen Kronleuchtertypus abweichenden Gestalt wegen besonders hervorzuheben. Dieses über 2 m hohe, als „Müllerkrone“ bezeichnete buntfarbig bemalte Lichtgerät ist als reicher Baldachinbau über einer als Mauerkranz mit Zinnen und ausgekragten Türmchen gestalteten Grundplatte errichtet. Unter dem Mittelbaldachin sitzen zwei Bischofsgestalten. Johannes der Täufer und eine gekrönte Figur mit Palmenzweig und Turm stehen unter den kleinen spitztürmigen Seitenbaldachinen. Die Kerzen werden an den Ecken von je einer knieenden Diakonengestalt auf einer Stange getragen, abgebogene Arme sind nicht vorhanden.

Ein ebenfalls in Messing massiv gegossener und auch farbig bemalter, ebendort erhaltener und zum Aufhängen eingerichteter, auf Wolken knieender, geflügelter Engel, der vor sich einen Stableuchter zur Auf-



Fig. 273. Kronleuchter in Goslar, Rathaus. S. 369.

nahme einer Kerze trägt, wird bisweilen als das Gegengewicht der „Müllerkrone“ bezeichnet, scheint aber als selbständiges Lichtgerät bestimmt zu sein.

Von messingenen Armkronleuchtern des 15. Jahrhunderts ist in Norddeutschland nur der im Rathause zu *Goslar* von einiger Bedeutung (Fig. 273, S. 369). Eine Marienfigur steht in dem von einer Bischofsgestalt be-

krönten Mittelbau, um den in zwei Kreisen übereinander die Rankenarme angeordnet sind.

Als die schönsten deutschen Armkronleuchter jener Zeit sind wohl die im Rathause zu *Breslau* und die im Dome zu *Augsburg* anzusehen. Andere gute Beispiele sind erhalten in den Rathäusern zu *Regensburg* und *München*, dieser von Jörg dem Rotgießer, auf *Schloß Laxenburg*, für Oel und Kerzen, im Jahre 1404 von den Gesellen der Rotschmiedezunft der Nicolaikirche in *Eger* gestiftet, in der Klosterkirche zu *Sekau*, in *Murau* in Steiermark und in verschiedenen Museen.

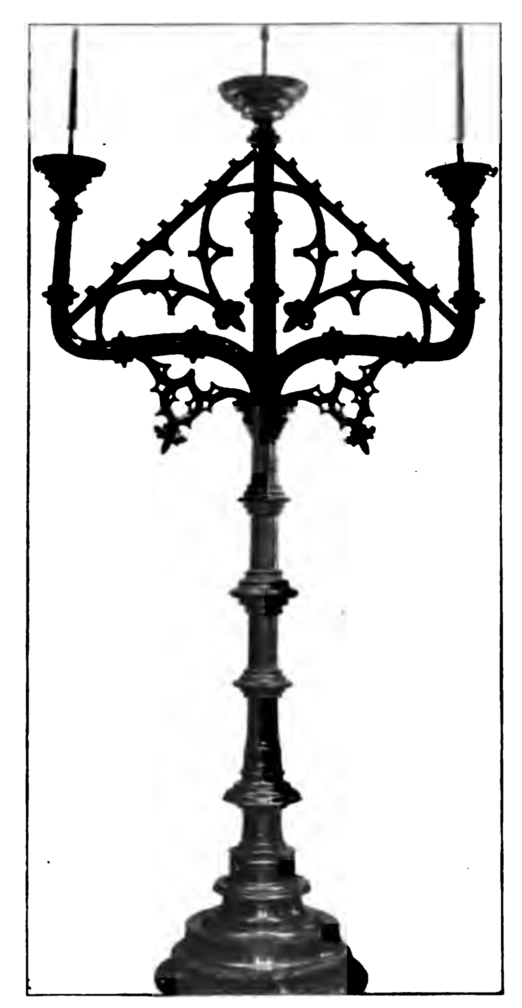


Fig. 274. Kandelaber in Xanten, S. Victor. S. 370.

Besonders kunstreich gestaltete Messingkandelaber sind aus dem 15. Jahrhundert in Deutschland nicht erhalten, die irgendwie bemerkenswerten mögen jedoch nicht unerwähnt bleiben.

Beziehungen zu den gleichartigen flandrischen Arbeiten verraten die dreiarmigen Kandelaber in St. Victor zu *Xanten* (Fig. 274, S. 370) und in der Kirche zu *Cappenberg* i. W.

In St. Cunibert zu *Köln* ist ein großer fünfarmiger Passionsleuchter anzuführen.

Im Dome zu *Münster* sollen sich außer zwei großen, von je drei Löwen getragenen Standleuchtern, die Reste eines fünfarmigen und eines Teneberleuchters befinden.

Im Dome zu *Osnabrück* ist ein Messingosterleuchter erhalten.

Ein siebenarmiger Leuchter vom Jahre 1436 befindet sich in der Kirche zu *Mölln*; er ist annähernd 2 m hoch und wird von drei Löwen getragen.

Aus dem Jahre 1475 ist ein 3 m hoher dreiarmiger Leuchter in der Liebfrauenkirche zu *Halberstadt* anzuführen.

In demselben Jahre goß Meister Hermann Bonstede den fünfarmigen Leuchter mit einer Marienfigur für die Kirche in *Perleberg* bei Stendal. Für die Johanneskirche in *Werben* bei Havelberg goß derselbe Meister im Jahre 1487 einen solchen Leuchter.

Ein großer siebenarmiger Leuchter in der Erzbischof-Ernst-Kapelle des *Magdeburger* Domes aus dem Jahre 1494 ist möglicherweise von Peter Vischer in Nürnberg gegossen.



Fig. 275. Siebenarmiger Leuchter in Viborg, Dom. S. 371.

Aus dem Jahre 1496 endlich ist ein großer siebenarmiger Leuchter im Dome zu *Viborg* in Dänemark erhalten (Fig. 275, S. 371). Stifter und Künstler sind darauf verzeichnet; Dirck Rop zu *Lübeck* war sein Verfertiger. Von einem siebenarmigen Leuchter in der Kirche zu *Lund* in Dänemark (Fig. 276, S. 372), der wohl um dieselbe Zeit entstand, darf jedenfalls auch deutscher Ursprung angenommen werden, er ist dann der reichst geschmückte unter allen deutschen Werken dieser Art. Ein zierlich

durchbrochener Maßwerksteg verbindet die Kerzenteller und auf vier über dem Fuße kreuzweise hervorwachsenden konsolförmig aufgebogenen Armen sind die vollrund gegossenen Evangelistenzeichen aufgestellt.

In Süddeutschland kann als einziger großer Messingkandelaber aus dieser Zeit nur ein siebenarmiger Leuchter in *Brünn* genannt werden.



Fig. 276. Siebenarmiger Leuchter in Lund, Kirche. S. 371.

Kleinere Altarleuchter des 15. Jahrhunderts ohne bemerkenswerte Eigenart finden sich vielerorten in Deutschland. Bisweilen ruht ihr Fuß auf Löwen, zumeist sind einige profilierte Wulste am runden Schaft der wichtigste Schmuck.

Neben diesen Hauptgruppen entstanden in Deutschland und den Niederlanden im 15. Jahrhundert noch eine Reihe bedeutsamer Einzelwerke und in reicher Menge verschiedenstes mehr oder minder kunstreich gestaltetes Kleingerät. Ueber diese Arbeiten ist noch kurz zu berichten.

Eines der eigenartigsten flandrischen Gußwerke dieser Zeit scheint der „Péron" in *Lüttich* gewesen zu sein. Es war dieses eine im Jahre 1449 auf einem Marmorunterbau errichtete Säule, auf deren Kapitäl drei unbekleidete Frauengestalten eine Strahlenkrone mit Pinienzapfen und Blütenkreuz trugen. Dieses Lütticher Freiheitsdenkmal wurde im Jahre 1467 im Auftrage Karls des Kühnen nach *Brügge* geschafft, nach weiteren zehn Jahren der Stadt *Lüttich* zurückgegeben und im Jahre 1693 zerstört.

Ein Meister Martin van Rode oder van Tetrode führte in Kupfertreibarbeit eine 5 m hohe Figur St. Michaels aus für den Turm des Stadthauses in *Brüssel*, der im Jahre 1454 vollendet wurde. Im Louvre in *Paris* befindet sich das seltene Beispiel einer weiblichen Porträtfigur, die als ein flandrisches Werk des 15. Jahrhunderts gilt (Fig. 277 und 278, S. 373).

Zu den reizvollsten und größten deutschen Gußwerken gehört das in den Jahren 1476 bis 1479 vom Goldschmied Nikolaus Rughesee und dem Erzgießer Nikolaus Gruden gegossene Tabernakel in der Marienkirche zu *Lübeck* (im Jahre 1855 restauriert) (Fig. 279, S. 374). Das in zierlichen Bauformen gestaltete, schlank aufragende (9,64 m hoch) Monu-





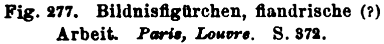


Fig. 277. Bildnisfigürchen, flandrische (?) Arbeit. *Paris, Louvre.* S. 372.

Fig. 278. Rückansicht.

ment ruht auf Löwen. Engel mit den Leidensgeräten knieen am Sockel und heilige Figuren sind am ganzen oberen Aufbau verteilt.

Bei ein paar anderen niederdeutschen Sakramentshäuschen sind nur die in den meisten Fällen kunstreich in Schmiedeisen gearbeiteten Türen in Bronzeguß ausgeführt.

Besonders glücklich im Entwurf ist die Tür am Tabernakel der Stiftskirche zu *Osnabrück*. Durchbrochene Maßwerkmuster mit Baldachinabschlüssen bilden den Grund für eine Figur Johannes des Täufers und eine Verkündigungsdarstellung. An den Ecken sind in Vierpässen die Evangelistenzeichen angebracht.

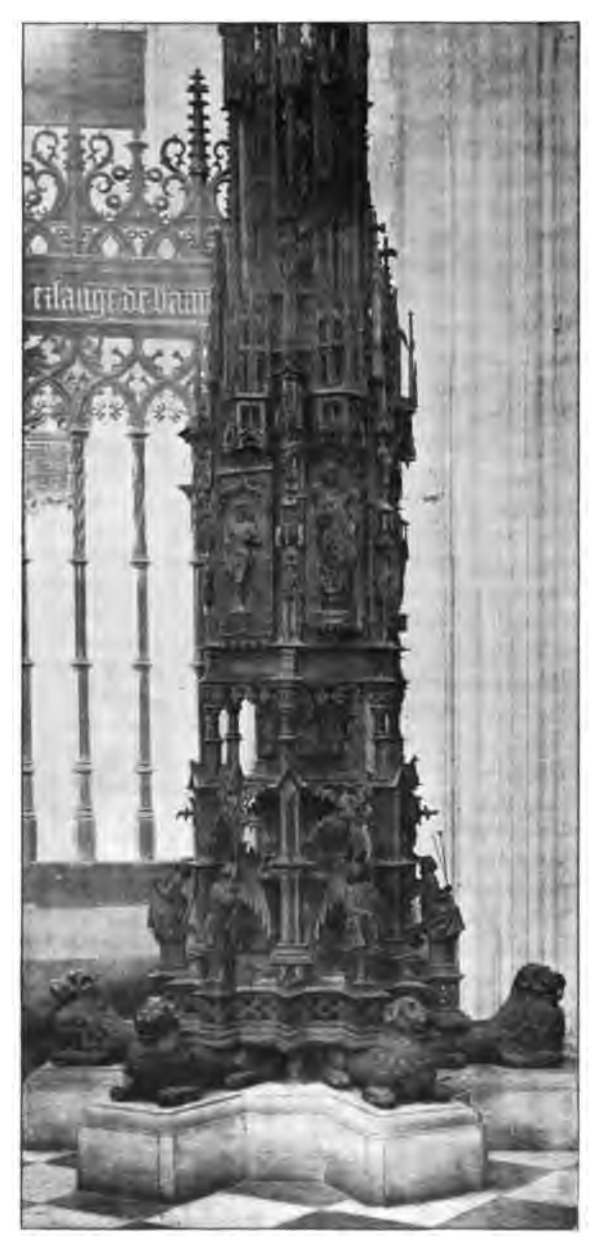


Fig. 279. Tabernakel in Lübeck, Marienkirche. S. 373.

Figurenreicher ist die Tabernakeltür in St. Blasien zu *Münden*. In leicht umrahmten, nicht durchbrochenen Feldern ist in der Mitte das Lamm Gottes und in den vier Hauptfeldern eine Majestas Domini, eine Kreuzigungsgruppe, die Auferstehung Christi und das Jüngste Gericht dargestellt. Oben und unten schließen Schriftbänder die Platte ab (Abb. in Mithoff, Kunstdenkm. u. Altert. II, Taf. 5).

Eine nur mit Maßwerk gemusterte in Bronze gegossene Tabernakeltür befindet sich in *Wien* in der Maria-Stiegenkirche.

An den Außentüren wurde auch im 15. Jahrhundert die Bronze nur zu Klopfern, zumeist in der schon früher üblichen Form der Löwenmaske mit Ring, verarbeitet. Beispiele, die als damals entstanden gelten, befinden sich an der Marktkirche in *Hannover*, am Dome in *Posen*, am Dome

in *Reval* (Fig. 280, S. 375), in *Bleicherode* in S., am Münster in *Konstanz* und an anderen Orten.

Im Dome zu *Augsburg* ist ein Bronzealtar vom Jahre 1447 anzuführen, bei dem unter drei von Säulen getragenen Maßwerkgiebeln drei Figuren stehen; ein ähnlicher Altar, auch vermutlich Augsburger Arbeit (nach Sighart), soll sich in der Markuskirche in *Venedig* befinden.

Ein ansprechender kleiner Brunnen mit flachrundem Becken und turmähnlichem Mittelteil in Erzguß steht in der Sakristei des *Klosters Lüne* (Fig. 281, S. 376).



Fig. 280. Türklopfer in Reval, Dom. S. 375.

In Bronze gegossene Sprengkessel aus dem 15. Jahrhundert sind z. B. in St. Cunibert in *Köln* und in der Pfarrkirche zu *Straelen* erhalten. Ein besonders zierlich mit Maßwerkdurchbrechungen geschmücktes Bronzerauchfaß besitzt der Dom in *Paderborn*.

Gießgefäße, für die auch im 15. Jahrhundert phantastische Tierformen bevorzugt wurden, sind in Kirchen und Sammlungen in größerer Anzahl erhalten.

Schließlich möge als eine besonders zarte Bronzegußarbeit der sehr schöne Beschlag eines Antiphonariums im Dome zu *Raab* erwähnt werden (Fig. 282, S. 377)

Frankreich.

Ueber die französische Bronzekunst des 15. Jahrhunderts ist nicht allzuviel Rühmliches zu berichten, auch wenn man wieder berücksichtigt, daß in Frankreich mehr als in anderen Ländern der Zerstörungswut zum Opfer gefallen ist. Im nördlichen Frankreich wurde jedenfalls der Bedarf an Bronzegußarbeiten vorzugsweise aus flandrischen Werkstätten ge-



Fig. 281. Brunnen im Kloster Lüne. S. 375.

deckt, und wenn man Vasari Glauben schenken darf, hat auch ein Italiener Simone Ghini (1407—1491) zahlreiche Erzgrabmäler in französischem Auftrage ausgeführt.

Das bedeutendste französische Bronzewerk des 15. Jahrhunderts dürfte das „Monument de la Pucelle“ bei *Orléans* gewesen sein. Auf großem Steinunterbau knieten vor einer Pieta die Jeanne d'Arc und Karl VII., und diese fast lebensgroßen Gestalten waren von einem Kreuz überragt. Das Denkmal war 1458 errichtet; im Jahre 1567 wurde es zerstört bis auf die Gestalt des Königs, im Jahre 1571 wurde es von Hector Lescot

wieder hergestellt (Abb. und nähere Angaben in Millin, Antiquitées nationales. Paris 1791, Bd. II, pag. 2).

Ein französischer Meister Pierre Crosnier von *Tours* soll im Jahre 1482 Bronzeleuchter für die Kirche in *Bueil* gegossen haben.

Ein Meister Henrion Costerel hat zwischen 1495 und 1505 eine



Fig. 282. Beschlag eines Antiphonariums in Raab, Dom. S. 375.

knieende Statue Heinrichs von Lothringen, Bischofs von Metz für dessen Grabmal in der Kapelle des *Schlosses Joinville* gegossen.

Urkundliche Beweise liegen dafür vor, daß im 15. Jahrhundert in Frankreich auch Adlerlesepulte gegossen wurden (Gay, Glossaire archéol. S. 13). Erhalten sind zwei solcher Pulte in den Kirchen zu *Rosnay* und *Honfleur*, beide auf runden profilierten Ständern.

Eine vortreffliche, in Kupfer getriebene, 1,12 m hohe Engelsfigur

aus dem 15. Jahrhundert ist auf dem Château du Lude (Sarthe) als Wetterfahne angebracht. — Französischen Ursprungs scheint weiter eine Reihe ausgezeichneter figürlicher Kleinbronzen zu sein. Erwähnt sei eine Reiterstatuette der Jeanne d'Arc im Clunymuseum (Fig. 283, S. 378),



Fig. 283. Jeanne d'Arc. *Paris, Cluny-Mus.* S. 378.

eine Gruppe, der heilige Hubertus vor dem Hirsche knieend, in der Sammlung des Baron Arthur Schickler, und der schöne als heilige Fortunada bezeichnete Reliquienkopf in der Kirche von *S. Fortunade* (Corrèze).

England.

In England ist aus dem 15. Jahrhundert nur ein wichtigeres Bronzewerk anzuführen, das Grabmal des Grafen Richard Beauchamp († 1439) in *Warwick.*



Fig. 284. Ghiberti. Teil der Nordtür am Baptisterium in Florenz. S. 380.

Im Jahre 1453 wurden zur Ausführung dieses Hochgrabes der Gießer William Austin, der Kupferschmied Thomas Stevens und der Marmorarbeiter John Essex verpflichtet. Die Ritterfigur sollte in bestem Messing gegossen werden und 14 Figuren für den Unterbau sollten in getriebener Arbeit ausgeführt werden.

Italien.

Die Bronzearbeiten aller Länder werden überstrahlt von den Gußwerken der italienischen Meister des 15. Jahrhunderts.

Volkstümlich in dem Sinne, wie man in den Niederlanden und Deutschland die Erzgießkunst jener Zeit nennen darf, wurde zwar der Bronzeguß in Italien nicht, er blieb hier beschränkt auf wenige Orte und nicht allzuviele Meister, und dementsprechend ist die Menge der geschaffenen Werke sehr viel geringer als im Norden. Allein den besten italienischen Gußwerken vermögen wir künstlerisch Gleichwertiges nicht gegenüber zu stellen, so hoch man auch einige unserer schönsten Bronzegrabmäler einschätzen mag, und auch technisch wurden im Norden nicht annähernd solch hohe Aufgaben bewältigt, wie sie die italienischen Gießer glanzvoll gelöst haben.

Die Hauptgußwerke Italiens im 15. Jahrhundert waren eine Reihe großer Reiterdenkmäler und Türen, daneben Figuren und Gruppen verschiedener Größe, Porträtbüsten, Grabmäler, und die Bronzeausstattung einiger Kanzeln, Altäre und Taufbrunnen.

In *Florenz* begann mit einem Türenpaar das ruhmvolle Schaffen.

Von den drei großen Toren des Florentiner Baptisteriums sollte im Anschluß an die Tür Andrea Pisanos ein zweites Flügelpaar geschaffen werden. Im Jahre 1401 wurde eine Konkurrenz ausgeschrieben, an der sich Lorenzo Ghiberti (1378—1455), Filippo Brunellescho (1377 bis 1446), Jacopo della Quercia (1374?—1438) und vier andere Künstler beteiligten. Die von Ghiberti und Brunellescho zur Preisbewerbung eingesandten, in Erz gegossenen Reliefs je eines Türfeldes, darstellend die Opferung Isaaks, werden noch im Bargello zu *Florenz* verwahrt. Sie bestätigen die Angabe Vasaris, daß Brunelleschos Modell in mehreren Teilen und Ghibertis in eins gegossen sei.

Ghiberti erhielt einstimmig den Auftrag, die Tür auszuführen, und mit Beihilfe zum Teil auch berühmter Meister vollendete er sie in den Jahren von 1403—1424. Unter den Mitarbeitern ist besonders Michelozzo (1391—1472) zu nennen, dessen Tätigkeit als Gießer zumeist dabei hervorgehoben wird; wie weit das mit Recht geschieht, ist nicht völlig festgestellt.

Dargestellt sind auf zwanzig Feldern dieser (nördlichen) Tür, Szenen aus dem Leben Christi, und darunter in acht Feldern die vier Evangelisten



Fig. 285. Ghiberti. Teil der Osttür am Baptisterium in Florenz. S. 382.

und vier Kirchenväter (Fig. 284, S. 379). Ein ebenfalls in Erz gegossenes, mit reichen Laub- und Fruchtgewinden geziertes Gewände umrahmt die Flügel.

Während Ghiberti mit der Tür beschäftigt war, schuf er noch große

Erzstatuen für Außennischen der Kirche Orsanmichele in *Florenz* und zwar als die erste große frei aufgestellte Bronzefigur in *Florenz* überhaupt, im Jahre 1414 die Gestalt Johannes d. T. und im Jahre 1422 den hl. Matthäus, dessen Guß zuerst mißlang und vom Künstler, um seinen Ruf zu wahren, auf eigene Kosten mit glücklichem Erfolg wiederholt wurde. Eine dritte Figur, die des hl. Stephanus, die bis dahin an jener Kirche in Marmorausführung vorhanden gewesen war, wurde im Jahre 1428 durch eine Erzfigur Ghibertis ersetzt.



Fig. 286. Donatello. Amor. *Florenz, Bargello.* S. 383.

Nach Vollendung des zweiten Türenpaares am Baptisterium sollte auch die dritte (östliche) Tür solch einen erzenen Schluß erhalten, und wiederum erhielt Ghiberti den Auftrag. In den Jahren 1425—1452 modellierte und goß Ghiberti die beiden letzten Flügel, die in der Gliederung von der Tür Pisanos und der ersten Tür Ghibertis abweichen und in allen Teilen noch reicher ausgestaltet sind (Fig. 285, S. 381). In zehn größeren Feldern sind alttestamentarische Szenen dargestellt, in die Nischen und Runde der ringsum laufenden Randstreifen beider Flügel sind Einzelfiguren und Brustbilder, darunter ein Selbstbildnis des Künstlers, schmückend eingefügt, zarter und lebendiger ist auch der naturalistische Schmuck des Gewändes.

Von anderen Bronzewerken Ghibertis sind anzuführen zwei im Jahre 1427 vollendete Reliefs für den Taufbrunnen in S. Giovanni zu *Siena*, darstellend Johannes vor Herodes und die Taufe Christi, dann die Reliefs am Schrein des hl. Zenobius im *Florentiner* Dome, die Grabplatte des Lionardo Dati († 1423) mit der Flachrelieffigur des Verstorbenen in S. Maria Novella zu *Florenz* und das Türchen am Marmortabernakel von S. Maria Nuova (1450) mit dem Reliefbilde des thronenden Christus.

Die Gußwerke Ghibertis, insbesondere die Türen, hatten zahlreichen Künstlern zur Ausbildung ihres technischen Könnens Gelegenheit geboten, die meisten der erzgießenden Bildner des 15. Jahrhunderts gingen aus dieser Schule hervor.

Der größte unter allen Donatello (1386—1466) schuf, soweit mit

Sicherheit nachweisbar ist, sein erstes Bronzewerk, die Figur des Papstes Johann XXIII. an dessen gemeinsam mit Michelozzo gefertigtem Grabmale im Baptisterium zu *Florenz*, erst um das Jahr 1425. Wie angenommen wird, entstammt derselben Zeit eine Statuette Johannes d. T. von fast einem Meter Höhe, die wahrscheinlich als Bekrönungsfigur des Taufbeckens im Dome zu *Orvieto* bestimmt war, und Donatello im Jahre 1423 in Auftrag gegeben war. Im Jahre 1427 vollendete auch er ein Relief für den Taufbrunnen in *Siena*, die Uebergabe des Hauptes Johannes d. T. an Herodes, und im folgenden Jahre drei Einzelfigürchen für diesen Brunnen, auch diese Werke in Gemeinschaft mit Michelozzo.



Fig. 287. Donatello. David. *Florenz, Bargello.* S. 383.

Gegen die Mitte der dreißiger Jahre entstanden zwei der berühmtesten Bronzefiguren des Meisters, der Amor (Fig. 286, S. 382) und die unendlich schöne Gestalt des David (Fig. 287, S. 383), beide für Cosimo de Medici. Mutmaßlich um das Jahr 1440 führte Donatello auch zwei mäßig große zweiflügelige Erztüren für die Sakristei von S. Lorenzo in *Florenz* aus. In einfacher Umrahmung sind die fünf Felder jedes Flügels in flachem Relief mit je zwei stehenden Heiligenfiguren geschmückt (Fig. 288, S. 384).

Um dieselbe Zeit scheint die jetzt in der Loggia dei Lanzi in *Florenz* aufgestellte Bronzegruppe der Judith über dem Leichnam des Holofernes gegossen zu sein (Fig. 289, S. 385).

Im Jahre 1443 wurde Donatello nach *Padua* berufen, und neben umfangreichen Bronzearbeiten für den Santo entstand hier sein großartigstes Gußwerk, das Reiterstandbild des venezianischen Söldnerführers Gattamelata (Fig. 290, S. 386).

Für den Hochaltar des Domes modellierte der Meister zuerst einen Kruzifixus.

Im Jahre 1446 erhielt er den Auftrag, das Reiterdenkmal auszuführen. Der Gattamelata, das erste erzene Reiterstandbild seit der Zeit der byzantinischen Kaiser, wenn man absieht von dem wesentlich kleineren Bilde des St. Georg in Prag, wurde im Jahre 1453 vor dem Santo aufgestellt.

Gleichzeitig mit dem Gattamelata begann der Meister seine Arbeiten für den Bronzealtar des Domes, der den älteren ersetzen sollte, für den der Kruzifixus geschaffen war. Im Jahre 1448 konnten auf einem vor-



Fig. 288. Donatello. Tür in der Sakristei von S. Lorenzo, Florenz. S. 383.

läufig in Holz errichteten Altare die Statuen der Madonna und sechs Heiliger aufgestellt und vier figurenreiche Reliefs mit Wunderdarstellungen des hl. Antonius, die Evangelistensymbole und zwölf Reliefs musizierender

Engel (Fig. 291, S. 387) angebracht werden. In den beiden folgenden Jahren kamen noch zwei Engelreliefs und eine Pietas hinzu. Eine Reihe von Schülern waren bei diesem großen Werke mit tätig, deren Mitarbeit bald mehr, bald minder hervortritt. Ueber die Beteiligung des Meisters an der Gußausführung ist Sicheres nicht bekannt; Pomponius Gaurikus (um 1500) gibt an, daß Donatello niemals selbst gegossen habe; in *Padua* soll ein dort ansässiger Glockengießer die Modelle des Künstlers in Erz gegossen haben, auch sollen die Pisaner Meister Giovanni und Antonio Celino dort für Donatello als Gießer und Ziseleure tätig gewesen sein.



Fig. 289. Donatello. Judith. Florenz, Loggia dei Lanzi. S. 383.

Noch während Donatello in *Padua* beschäftigt war, traten neue große Aufgaben an ihn heran, zu deren Ausführung er jedoch zumeist nicht kam. Für *Modena* sollte er eine Statue des Borso d'Este schaffen, die aber gar nicht begonnen zu sein scheint. Auch für *Mantua* scheint ihm ein Reiterbild Ludovicos III. Gonzaga übertragen zu sein, für das als Vorarbeiten einige erhaltene Bronzebüsten dieses Fürsten entstanden sein mögen.

Im Jahre 1457 erhielt der Meister große Aufträge für die Stadt und den Dom zu *Siena*, von denen insbesondere eine Bronzestatue Johannes d. T.

für die Taufkapelle des Domes damals vollendet wurde. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte der Meister wieder in *Florenz*, um die beiden freistehenden Bronzekanzeln für S. Lorenzo im Auftrage Cosimos de Medici auszuführen. Von seinen Schülern Bertoldo und Bellano wurden diese letzten großen Werke des Meisters nach seinem Tode nicht



Fig. 290. Donatello, Gattamelata in Padua. S. 383.

ganz in seinem Sinne vollendet und ziseliert. Erst im 16. Jahrhundert erfolgte die ungeschickte Zusammenstellung.

Zu diesen großen in Erzguß ausgeführten Arbeiten Donatellos kommen noch zahlreichere kleine, vor allem Reliefs, zum Teil in kleinstem Maßstabe. Besonders angeführt sei noch als ein bezeichnetes Werk der überaus schöne Degengriff im Museum zu *Turin*, und schließlich sei auch erwähnt, daß der große bronzene Pferdekopf im Museum zu *Neapel*,

den man wohl für ein antikes Werk gehalten hat, Donatello zugeschrieben wird.

Nächst Ghiberti und Donatello hat von den großen italienischen Bildhauern des 15. Jahrhunderts die zahlreichsten und größten Erzgußwerke Andrea del Verrocchio (1435—1488) geschaffen. Zum ersten Male tritt dieser in der Schule eines Goldschmiedes herangebildete Meister als





Fig. 291. Donatello. Reliefs vom Hochaltar des Santo in Padua. S. 385.

Erzgießer bei der Sakristeitür im Dome zu *Florenz* hervor; er lieferte für diese im Jahre 1467 die Bronze und den Guß zweier Felder. Sein erstes selbständiges Erzgußwerk war das Grabmal des Piero und Giovanni de Medici in der Sakristei von S. Lorenzo in *Florenz*, das er im Jahre 1472 vollendete (Fig. 292, S. 388). Dieses höchst eigenartige Monument steht in einer Türnische vor einem in Bronze gegossenen Geflechtgitter; ein Porphyrsarkophag bildet den Kern für reichste Bronzeauflagen.

Seine ersten freifigürlichen Bronzen sind die ebenso wie jenes Grab-

mal im Auftrage Lorenzo de Medicis geschaffene köstliche jugendliche Gestalt des David (1476) im Bargello (Fig. 293, S. 389) und die Brunnenfigur des Knaben mit dem Fisch, jetzt im Palazzo Vecchio zu *Florenz* (Fig. 294, S. 390).



Fig. 292. Verrocchio. Grabmal des Piero und Giovanni de Medici in Florenz, S. Lorenzo. S. 387.

Im Jahre 1483 vollendete der Meister „die großartigste Gruppe der Frührenaissance", Christus und Thomas, für eine Nische von Orsanmichele (Fig. 295, S. 391).

Von der Republik Venedig hatte Verrocchio im Jahre 1479 sein gewaltigstes Erzgußwerk in Auftrag erhalten, das Reiterstandbild des Condottiere Bartolomeo Colleoni, das in *Venedig* im Jahre 1496 vor S. Giovanni e Paolo aufgestellt wurde (Fig. 296, S. 392). Der Meister hat dessen Vollendung nicht mehr erlebt, es wird ausdrücklich berichtet, daß er infolge einer Erkältung, die er sich beim Guß des Denkmals zugezogen hatte, starb; Al. Leopardi, der im Jahre 1490 mit der Fertigstellung betraut wurde, hat es vergeblich versucht, durch große Anbringung seines Namens den Ruhm dieser Schöpfung für sich allein in Anspruch zu nehmen.



Fig. 293. Verrochio, David in Florenz, Bargello. S. 388.

Von der Hand des ebenfalls als Goldschmied gebildeten Antonio Pollaiuolo (1429—1498) sind besonders einige große, in vollendeter Technik ausgeführte Erzgrabmäler und eine Reihe figürlicher Kleinbronzen erhalten. Erst im Jahre 1489 kam der Künstler zur Ausführung der in der Peterskirche zu *Rom* aufgestellten Grabmonumente der Päpste Sixtus IV. und Innocenz VIII. Das im Jahre 1493 vollendete Grabmal Sixtus IV. ist ein Bodengrab von eigenartiger Anlage (Fig. 297, S. 393). Die Relieffigur des Papstes mit vollrund gearbeitetem, auf ein Kissen gebettetem



Fig. 294. Verrocchio, Brunnenfigur in Florenz, Palazzo Vecchio. S. 388.

Kopfe ruht, umgeben von sieben Relieffiguren der Tugenden, auf einem am Boden verbreiterten mäßig hohen Unterbau, dessen breite Kehlung durch strebenartig anliegende Akanthusvoluten in Felder geteilt ist, die mit zehn Gestalten von Wissenschaften und Künsten in Relief geschmückt



Fig. 295. Verrocchio, Christus und Thomas in Florenz, Orsanmichele. S. 389.



Fig. 296. Verrocchio, Colleoni in Venedig. S. 389.

sind. Ein niedriges einfaches Gitter umgibt das Grabmal. Das Grabmal Innocenz VIII. ist an einem Pfeiler als Wandgrab, nach dem Neubau der Peterskirche nicht ganz der Absicht des Künstlers entsprechend, aufgestellt (Fig. 298, S. 394). Ueber der auf einem Paradebette ruhenden Gestalt des Papstes ist an der Wand noch einmal die vollrunde Kolossalfigur desselben auf dem Throne sitzend dargestellt. Zwischen reichen Pilastern ihm zur Seite sind je zwei Reliefgestalten der Kardinaltugenden angebracht, und das obere Halbrund über einem weit vortretenden, von Konsolen getragenen Gesims, das wohl ursprünglich zur Aufnahme der Sarkophagfigur bestimmt war, füllen



Fig. 297. A. Pollaiuolo, Grabmal des Papstes Sixtus IV. in Rom, Peterskirche. S. 389.

drei theologische Tugenden in Relief. — Noch einer Erztür ist zu gedenken, als deren Mitarbeiter Verrocchio bereits genannt wurde, die aber in der Hauptsache von Lucca della Robbia (1400—1482) unter Beihilfe von Michelozzo und den Gießern Maso und Giovanni di Bartolomeo ausgeführt wurde. Diese zur alten Sakristei des Domes in *Florenz* führende Tür war bereits im Jahre 1437 Donatello in Auftrag gegeben, der zu ihrer Ausführung nicht kam, im Jahre 1446 wurde Lucca della Robbia die Herstellung überwiesen.



Fig. 298. A. Pollaiuolo, Grabmal des Papstes Innocenz VIII. in Rom, Peterskirche. S. 392.

Jeder Flügel der Tür ist in fünf Felder geteilt, auf deren schlichter Umrahmung Köpfe hervorragen. Die Felder sind in hohem Relief gleichartig mit einer sitzenden Gestalt zwischen zwei Engeln gefüllt, oben die Madonna und Christus auf dem Grabe sitzend, darunter die Evangelisten und unten die Kirchenväter.

Man nimmt im allgemeinen an, daß Michelozzo nur als technischer Leiter bei diesen Türflügeln beteiligt gewesen ist, doch hat man ihm auch die Modelle zu den vier unteren Feldern der Tür zugeschrieben.

Die weiteren bedeutenden Erzgußwerke des 15. Jahrhunderts mögen nach den Städten, für die sie ausgeführt wurden, noch kurz betrachtet werden.

In *Rom* entstanden außer den Grabmälern Pollaiuolos nur wenige größere Gußwerke, eines darunter, ein Bodengrab

auf niedriger Marmorbasis mit der Relieffigur Papst Martins V. vor dem Hauptaltare in S. Giovanni in Laterano, ist eine Arbeit des Florentiners

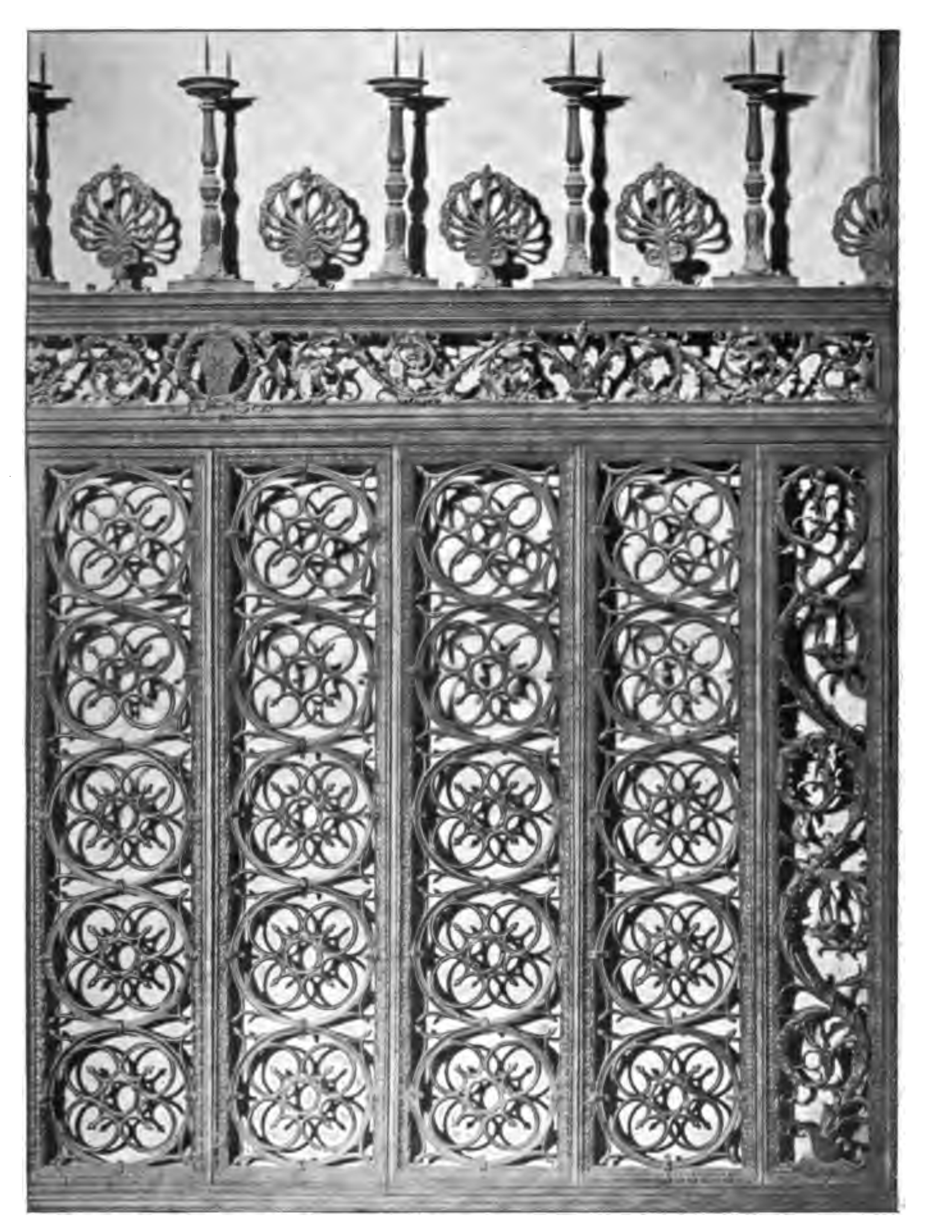


Fig. 299. Bruno di ser Lapo und Pasquino da Montepulciano, Gitter. Prato, Dom. S. 398.

Simone Ghini (1407—1491), der zahlreiche Erzgußgrabmäler für Frankreich ausgeführt haben soll.

Ein künstlerisch nicht sehr hervorragendes Erzgußwerk ist die Haupttür der Peterskirche in *Rom*, die von Antonio Filarete, ebenfalls einem Florentiner, in den Jahren 1439—1445 ausgeführt wurde (vergl. Tschudi im Repertorium für Kunstwissenschaft 1884, S. 291 ff.).

Von Filarete sind auch einige kleinere Bronzen erhalten, unter anderem eine Nachbildung des Marc Aurel vom Jahre 1465 in *Dresden*.

Als Mitarbeiter am Taufbrunnen in S. Giovanni zu *Siena* wurden



Fig. 300. Vittorio Ghiberti, Teile der Umrahmung der Südtür des Baptisteriums in Florenz. S. 398.

bereits Ghiberti und Donatello genannt; den Entwurf dieses Brunnens hatte im Jahre 1416 der größte Sieneser Bildner Jacopo della Quercia (1371—1438) in Auftrag erhalten, dessen Ausführung dann seiner Leitung unterstellt wurde. Von den Bronzebildwerken des in Marmor aufgeführten Brunnens wurde von ihm das gegen 1430 vollendete Relief mit der Ausweisung des Zacharias aus dem Tempel modelliert. Die beiden Reliefs mit Darstellungen der Geburt und Predigt des Johannes und drei der Jugendgestalten zwischen den Reliefs sind Arbeiten des Goldschmiedes Turino di Sano und seiner Söhne, insbesondere des Giov. di Turino.

Von diesen Künstlern wurde im Jahre 1429 auch die bronzene Wölfin vor dem Palazzo Publico in *Siena* vollendet. Eine Arbeit Giovannis ist der Bronzeengel, der als Träger des Weihbeckens im Dome aufgestellt ist.

In weiterem Umfange als Erzbildner tätig war auch der Sieneser Meister Lorenzo Vecchietta (um 1412—1480). Sein Hauptwerk ist das Bronzetabernakel auf dem Hochaltar des Domes in *Siena*, das er in den Jahren 1465—1472 ausführte. In der Spitalkirche befindet sich eine von dem Künstler im Jahre 1466 geschenkte Bronzestatue Christi. Andere Gußarbeiten des Meisters sind die Grabfigur des Marino Soccino (jetzt im Bargello), die Statuetten Mariä und Johannis zur Seite des Kreuzes in der Kirche S. Pietro a Ovile zu *Siena* und eine Auferstehung Christi im Palazzo Chigi.



Fig. 301. Kandelaber, bez. 1468. *Berlin, Kunstgewerbe-Mus.* S. 399.

Als Arbeiten des Francesco di Giorgio (1439—1502) seien noch einige große, neben Vecchiettas Tabernakel aufgestellte Bronzeengel und zwei ebendort befindliche leuchtertragende Engel von Giovanni di Stefano erwähnt.

In *Ferrara* sind die beiden bedeutendsten Erzgußwerke, die Reiterstatue Nicolas III. und eine Figur des Borso d'Este, die in den Jahren 1451 und 1454 von Niccolo und Giovanni Baroncelli vollendet wurden, nicht erhalten.

Dieselben Künstler begannen für den Hauptaltar der dortigen Kathedrale die Ausführung fünf überlebensgroßer Erzfiguren, eines Kruzifixus mit Johannes, Maria und den heiligen Mauritius und Georg, die von dem Donatelloschüler Domenico di Paris vollendet wurden.

Ein großes für *Mailand* geplantes erzenes Reiterdenkmal des Francesco Sforza, zu dem der auf allen Gebieten der Kunst und Technik gleich erfahrene große Leonardo da Vinci Modelle gefertigt hatte, kam leider nicht zur Ausführung, nur erhaltene Skizzen

des Meisters lassen uns die Art des Werkes ahnen. (Müller-Walde, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1897, Bd. XVIII, S. 92 ff.)

In *Prato* sei schließlich noch das schöne Gitter vor der Capella della Cintola im Dome erwähnt, das im Jahre 1444 von Bruno di ser Lapo begonnen und im Jahre 1464 von Pasquino da Montepulciano, einem Mitarbeiter an Filaretes Bronzetür in Rom, vollendet wurde (Fig. 299, S. 395).

Das Gitter gleicht in der Komposition den in Eisen geschmiedeten



Fig. 302. Mörser, Italien, 15. Jahrh. *Paris, Louvre.* S. 399.

derselben Zeit. Senkrechte Felder sind mit je fünf von Ringen umschlossenen Vierpaßbildungen gefüllt, ein reicher Rankenfries zwischen Profilstäben bildet mit einer Bekrönung von Leuchtern und Palmetten den oberen Abschluß.

Auf die fast überreiche Umrahmung der Tür Andrea Pisanos am *Florentiner* Baptisterium, die in den Jahren 1452—1464 von Vittorio Ghiberti, einem Sohne des Lorenzo Ghiberti, ausgeführt wurde, ist schon früher hingewiesen (Fig. 300, S. 396).

Aus der Reihe der nicht allzuzahlreich erhaltenen Bronzegeräte des

15. Jahrhunderts seien angeführt der überaus schöne Kandelaber vom Jahre 1468 im Kunstgewerbemuseum zu *Berlin* (Fig. 301, S. 397) und der ebenfalls vortreffliche Mörser im Louvre zu *Paris* (Fig. 302, S. 398).

Auf die in großer Menge verstreut erhaltenen kleineren figürlichen Bronzen, Büsten, Plaketten u. dergl. näher einzugehen, würde hier zu weit führen. (Wichtige Mitteilungen darüber von allgemeinem Interesse gibt Bode im „Pan" 1896, S. 250 ff.)

Sechzehntes Jahrhundert.

Das 16. Jahrhundert läßt die Entwickelung der Bronzekunst besonders in Deutschland auf das lebhafteste bewegt erscheinen. Starke Wandlungen sind nach jeder Richtung hin wahrnehmbar.

Hatte noch im 15. Jahrhundert der deutsche Norden einschließlich der Niederlande der Zahl der geschaffenen Werke nach das südliche Deutschland unendlich überwogen, und war er mit seinen besten Leistungen künstlerisch nicht dahinter zurückgeblieben, so ist von nun an für Jahrhunderte ein Niedergang der Erzgießkunst im Norden unverkennbar, in Süddeutschland, und nicht in Nürnberg allein, wurden fortan die zahlreichsten und schönsten Bronzewerke geschaffen. Zwar stärker noch als im 16. trat im folgenden Jahrhundert diese Wandlung hervor, doch Schritt zu halten vermögen die tüchtigen nieder- und mitteldeutschen Gießer schon im 16. Jahrhundert nicht mehr mit ihren Werkgenossen südwärts des Maines.

Allgemein läßt sich sagen, daß ähnlich wie in Italien bereits im 15. Jahrhundert die Persönlichkeiten der Bildner in der Bronzekunst in den Vordergrund treten, in Deutschland im 16. Jahrhundert die Gießer mit ihrem zumeist technisch und künstlerisch gleichwertigen Schaffen die Mittelpunkte der Entwickelung in den einzelnen Landesteilen bilden.

Im ganzen waren die einzelnen Gießerwerkstätten mit sachlich verwandten Aufgaben beschäftigt, und unter diesen überwogen mehr wie je vorher die Grabmäler.

Den Grabmonumenten zunächst stehen an künstlerischer und technischer Bedeutung die öffentlich aufgestellten Brunnen, die zu allermeist von süddeutschen Künstlern geschaffen wurden, dann die Taufbecken, deren beste im nördlichen Deutschland und den Niederlanden entstanden.

Werke aller Art, Einzelfiguren und Reliefs, Gitter, Türen und Türbeschlagteile, Beleuchtungskörper und Kleingerät für kirchlichen und

weltlichen Gebrauch vervollständigen das schöne Gesamtbild der deutschen Erzgießkunst des 16. Jahrhunderts.

In Italien folgte auf die gewaltige Blüte der Bronzekunst des 15. Jahrhunderts im 16. zunächst ein gelinder Rückschlag. An technischer Leistungsfähigkeit blieben aber die Meister des 16. Jahrhunderts nicht hinter ihren Vorgängern zurück, wie zahlreiche großartigste Gußwerke bekunden. Von besonderem Interesse ist die italienische Erzgießkunst des 16. Jahrhunderts dadurch, daß über die Ausführung einiger erhaltener Werke eingehende schriftliche Nachrichten zum ersten Male allen wünschenswerten Bescheid erteilen.

In Spanien sind im 16. Jahrhundert die Gußwerke italienischer und niederländischer Meister von größerer Bedeutung.

In Frankreich haben neben italienischen Künstlern auch einheimische Meister eine Reihe ausgezeichneter Gußwerke geschaffen.

Deutschland und Niederlande.

Zeitlich und dem Werte ihres Schaffens nach steht an der Spitze der deutschen Erzgießereien des 16. Jahrhunderts die Vischersche Werkstatt in *Nürnberg*. Die von dem Begründer dieser Gießhütte, Hermann Vischer, und seinem Sohne Peter in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausgeführten Werke wurden bereits besprochen (S. 347 ff.), hier soll das, was über sie und die jüngeren Glieder der Familie bekannt ist, nachgetragen und das gemeinsame Schaffen der Werkstatt im 16. Jahrhundert zusammenhängend in möglichster Kürze behandelt werden.

Die Nachrichten über die Persönlichkeiten der Familie Vischer, über ihre Arbeitsweise und über den Anteil der verschiedenen Mitglieder an den ausgeführten Arbeiten sind äußerst unzureichend. Ueber Lobpreisungen ihres Könnens und kurze Angaben gehen die Ueberlieferungen der zeitgenössischen Schriftsteller kaum hinaus, die Beurteilung der künstlerischen Stellung der Vischerwerkstatt ist infolgedessen in neuerer Zeit eine sehr verschiedene gewesen. Man war so weit gegangen, der Werkstatt die Erfindung, den eigentlich künstlerischen Anteil an den Gußwerken im großen und ganzen abzusprechen. Beweiskräftige Unterlagen für diese Annahme fehlen, wenn man von einigen der früher erwähnten unwichtigen Bamberger Grabplatten absieht. Jede unbefangene Beurteilung der Vischerschen Werke im Rahmen der gesamten Kunst ihrer Zeit läßt aber über das erfindende Schaffen der ebenso gießkundigen Meister einen Zweifel kaum aufkommen.

Erst nach dem im Jahre 1487 erfolgten Tode Hermann Vischers, der als Fremder im Jahre 1453 das Bürgerrecht in *Nürnberg* erwarb, fertigte sein berühmter, vermutlich im Jahre 1460 geborener Sohn Peter,

der bis dahin nur Gehilfe des Vaters gewesen war, sein Meisterstück, und wurde im selben Jahre als Meister in die Gilde aufgenommen.

Aus Peter Vischers erster Ehe mit Margareta Groß sind drei Söhne entsprossen, Hermann (geb. 1486? † 1516), Peter (geb. 1487, † 1528) und Hans (geb. gegen 1490, † nach 1549). Nach dem Tode der Frau Margareta heiratete der Meister seine zweite Frau, Dorothea, die ihm die einzige Tochter Margareta schenkte, und auch bereits im Jahre 1493 starb. Eine dritte Ehe ging dann der Meister wiederum mit einer Margareta ein, der die künstlerisch nicht hervorgetretenen Söhne Jakob und Paul entsprossen sind. Auch diese Frau ging dem Meister im Tode voran, der selbst im Jahre 1529 starb.

Hans Vischer führte nach des Vaters Tode noch eine Reihe von Jahren die Werkstatt weiter; gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts stellte sich aus nicht klar ersichtlichen Ursachen ein schneller Niedergang ein. Im Jahre 1549 sah sich Hans Vischer genötigt, *Nürnberg* zu verlassen und in *Eichstätt* Arbeit zu suchen.

Der künstlerisch begabteste unter den Söhnen scheint Peter gewesen zu sein, doch ist nur sehr wenig Sicheres über seine Arbeiten bekannt, so sehr man sich auch bereits bemüht hat, seinen Anteil an den Werken der Hütte auszusondern. (Vergl. über die Familie Vischer und ihre Werke: Bergau, Peter Vischer und seine Söhne. In Dohme, Kunst und Künstler Bd. I, Nr. XXXVII; Bode, Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1887, S. 139 ff.; Seeger, Peter Vischer der Jüngere, Leipzig 1897; Weizsäcker, Peter Vischer, Vater und Sohn, im: Repertorium für Kunstwissenschaft 1900, S. 299—312 und L. Justi, Vischerstudien, ebendort 1901, S. 36—54.)

Wie bei der Mehrzahl der bereits angeführten Werke, die bis um das Jahr 1500 aus der Vischerwerkstatt hervorgingen, nur auf Grund der Vergleichung mit der entschieden ausgesprochenen Eigenart der wenigen mit voller Bestimmtheit dort entstandenen Arbeiten, der Ursprung zu erkennen war, so ist es auch bei einem Teile der zahlreichen Werke, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dort geschaffen wurden. Hier soll weiter versucht werden, das Verzeichnis in möglichster Vollständigkeit zu ergänzen.

Aehnlich wie für die Dome in *Meißen* und *Bamberg* die Vischersche Gießhütte in fortlaufender Reihe Erzgrabplatten für geistliche Herren und Fürsten lieferte, so geschah es auch, wie mit Sicherheit angenommen werden darf, anfangend bald nach dem Jahre 1500, für den Dom in *Würzburg*.

Von den zahlreichen dort erhaltenen Platten gelten insbesondere als Arbeiten der Vischerwerkstatt die des Georg v. Giech († 1501), des Lorenz v. Bibra († 1519), deren Entwurf Bode dem Tilman Riemen-

schneider zuschreiben zu dürfen glaubt, des Peter v. Aufseß († 1522) und des Joh. v. Guttenberg († 1583).

Nach Peter Vischers d. Ae. Tode (1529) hat, wie man glaubt, Hans Vischer die Arbeiten für *Würzburg* fortgesetzt; urkundliche Belege, wie sie für die Bamberger Platten vorhanden sind, oder Bezeichnungen fehlen jedoch überhaupt.

Fig. 303. Peter Vischer, Grabplatte der Herzogin Sidonie in Meißen, Dom. S. 402.

Die für *Meißen* im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts mutmaßlich von Peter Vischer gefertigten, zum Teil besonders schönen Platten sind die des Herzogs Albrecht († 1500), der Herzogin Amalie († 1502), der Herzogin Sidonie († 1510) (Fig. 303, S. 402) und die des Herzogs Friedrich III., die wahrscheinlich kurz nach 1510 ausgeführt wurde.

Um dieselbe Zeit entstanden von des Meisters Hand die überaus großartig gezeichnete Tafel des Johann v. Heringen und die Platte des Johann v. Lasphe im Kreuzgange und im Dome zu *Erfurt* (Buchner, Zeitschr. f. christl. Kunst. 1903. Sp. 178—183).

Nach *Torgau* wurde von Peter Vischer im Jahre 1504 eine Platte für das Grab der Herzogin Sophie († 1503) geliefert, an der, wie nachgewiesen ist, der Maler Jacopo de' Barbari einen jedenfalls nicht hoch anzuschlagenden Anteil am Entwurfe hat. Wahrscheinlich um das Jahr 1505 entstand wieder in der Vischerwerkstatt eine Platte für den Dom in *Posen*, die des Propstes Bernh. Lubranski († 1499) (Fig. 304, S. 403).

Weiter wurden etwa in der Zeit von 1505—1510 einige bedeutende Grabmonumente von Peter Vischer nach *Krakau* geliefert und zwar die Platte des Filippus Callimachus Buonacorsi († 1497) [Dominikanerkirche], die Platten des Peter Salomon († 1506) und des Peter Kmity († 1505)

[Marienkirche] und schließlich das aus verschiedenen, kaum gleichzeitig entstandenen Teilen bestehende Grabmal des im Jahre 1503 verstorbenen Kardinals Friedrich Cazmiri (Domkirche.)

Die drei ersten dieser *Krakauer* Denkmäler sind Reliefplatten, am Grabmal des Kardinals Friedrich ist die Deckplatte mit dessen überlebensgroßer Gestalt in vertiefter Zeichnung ausgeführt, vielleicht noch zu seinen Lebzeiten. An den Seiten des Monumentes finden sich in Relief Engel mit Wappen und auf Delphinen reitende Amoretten, auf einer großen Vorderplatte ist ebenfalls in Relief die Madonna vor einem von zwei Engeln gehaltenen Vorhange dargestellt, vor ihr kniet der Kardinal, dem St. Stanislaus zur Seite den Tod zuführt; diese Tafel ist 1510 datiert.



Fig. 304. Peter Vischer, Grabplatte des Propstes Bernh. Lubranski in Posen, Dom. S. 402.

Vermutlich auch noch im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts wurden von Peter Vischer zwei in der Formgebung verwandte umfangreiche Doppelgrabmäler für die Stiftskirche in *Römhild*, wo damals bereits ein Vischerwerk aufgestellt war, und für die Stadtkirche in *Hechingen* geschaffen. Beide sind als Hochgräber angelegt, und das Römhilder folgt im Aufbau im ganzen dem Magdeburger Grabmal, dessen Modelle zum Teil dabei verwendet wurden.

Das ältere scheint das *Römhilder* Monument (Fig. 305, S. 404) mit den etwa in Halbrelief vortretenden, dreiviertel lebensgroßen Gestalten des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin Elisabeth, Tochter des Albrecht Achilles von Brandenburg, zu sein.

Mit der Entstehung des *Hechinger* Grabmales für den Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern und seiner Gemahlin Magdalena, Markgräfin von Brandenburg, deren Gestalten den beiden Römhilder Figuren annähernd gleichen, hat man eine Handzeichnung Dürers, angeblich vom Jahre 1517, als Entwurf in Verbindung gebracht, wie es scheint, mit Unrecht. Da von der Jahreszahl dieser Platte nur die Ziffern MCCCCC gegossen sind, so ist anzunehmen, daß sie vor dem Jahre 1510 entstand, da sonst auch die X sogleich im Guß hinzugefügt sein würde.



Fig. 305. Peter Vischer, Grabmal des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und Gemahlin in Römhild, Stiftskirche. S. 403.

Das *Hechinger* Grabmal ist nicht mehr als Hochgrab erhalten, es wurde im Jahre 1782 bis auf die Platte eingeschmolzen. Spuren lassen aber darauf schließen, daß diese nicht wie die Römhilder Platte auf vollen Seitenwänden ruhte, sondern vielleicht nur von vier Engeln getragen wurde.

Bei beiden Monumenten ist offenkundig eine Bildnisähnlichkeit nicht angestrebt.

Während diese Gußwerke in der Vischerhütte vollendet wurden, war auch bereits mit der größten und berühmtesten Schöpfung Peter Vischers und seiner Söhne, dem Grabmal des heiligen Sebaldus für die Sebalduskirche in *Nürnberg*, begonnen worden (Fig. 306, S. 405).

Schon aus dem Jahre 1488 ist ein Entwurf zu einem Gehäuse für den Silbersarg des Heiligen von unbekannter Hand, wie man jetzt an-

nimmt von Peter Vischer, erhalten. Doch erst als man im Jahre 1507 durch Sammlungen größere Geldmittel gewonnen hatte, erfolgte der Auf-



Fig. 306. Peter Vischer, Grabmal des heiligen Sebaldus in Nürnberg, Sebalduskirche. S. 404.

trag an Meister Peter, der am 7. Juni dieses Jahres eine Anzahlung von 100 fl. erhielt. Inschriften an dem in zwei Teilen gegossenen Sockel

lassen die rüstige Arbeit erkennen: „ein Anfang gießt mich Peter Vischer 1508“ und „gemacht von mir Peter Vischer 1509“.

Kurz vor 1512 schrieb ein Augenzeuge (Cocleus) über das Grabmal: „Quis vero solertior Petro Fischer in celandis fundendisque metallis? Vidi egum totum sacellum ab eo in aes fusum, imaginibusque celatum . . .“, danach muß damals bereits ein größerer Teil vollendet gewesen sein. Doch scheint darauf die Arbeit ins Stocken geraten zu sein, denn im Jahre 1514 wurde der Meister zur Vollendung aufgefordert, die, wie eine weitere Inschrift besagt, erst fünf Jahre später erfolgte: „Petter Vischer purger zu Nurmberg machet das werk mit seinen Sunnen und ward folbracht im jar 1519 und ist allein got dem allmechtigen zu lob und sanct Sebolt dem himelfürsten zu eren mit hilff frummer leut von dem allmossen bezalt.“

Neue Sammlungen waren notwendig, um dem Meister den Rest seiner Forderungen bezahlen zu können, im ganzen erhielt er 3145 fl. und 16 Schilling.

Peter Vischer hat, wie die Inschrift besagt, das Werk mit seinen Söhnen ausgeführt, ob aber den Söhnen, wie Seeger a. a. O. annimmt, insbesondere Peter dem Jüngeren, die Erfindung vorzugsweise zu danken ist, darüber ist die Untersuchung noch nicht abgeschlossen.

Das Gehäuse zeigt eine seltsame Mischung von Baumotiven, wie sie im 15. Jahrhundert in Deutschland vorherrschten, und von Bildungen, die aus der italienischen Zierformenwelt jener Zeit übernommen sind, doch das ganze Werk ist in einem entschieden einheitlichen Formcharakter gestaltet.

Der Aufbau erhebt sich über einer auf großen Schnecken ruhenden Platte. Acht Hauptpfeiler tragen drei Gewölbekappen, jede mit eigenartig gegliedertem, mäßig hohen Turmdache. Den Hauptpfeilern sind Dienste mit reichst gestalteten Basen vorgelegt, die auf Kapitälen in etwa halber Höhe des Denkmals die Apostelfiguren tragen.

Schlanke Säulchen ragen auch zwischen den Pfeilern bis zu den Gewölbeöffnungen auf; sie wachsen ebenfalls aus einem aufs kunstreichste gebildeten Sockel heraus und verbreitern sich stark in Höhe des bis zwischen die Pfeiler vortretenden sargtragenden Innensockel-Gesimses. Zahllose Gestalten, Tiere und Fabelwesen, allegorische und mythologische Darstellungen sind über den ganzen Aufbau verteilt. Der innere Untersatz für den Sarg S. Sebalds ist an den Langseiten mit je zwei Reliefs aus dem Leben des Heiligen verziert, an der einen Schmalseite steht die Figur S. Sebalds und als deren Gegenstück an der anderen Meister Peter Vischer selbst in seinem Arbeitskleide (Fig. 307, S. 407).

Eine Reihe weiterer, in der Zeit von 1510—1520 entstandener Figuren und Platten für Grabmonumente sind der Vischerwerkstatt mit mehr oder

minder sicherer Begründung zuzuschreiben. Ganz zu Anfang dieses Zeitraumes wird die in vertiefter, durch Strichlagen schattierter Zeichnung ausgeführte Platte für das Grabmal des Andreas Szamotulski, Woiwoden von Posen († 1511) für *Samter* gegossen sein.

Im Jahre 1513 entstanden die nächst dem Sebaldusgrab berühmtesten



Fig. 307. Peter Vischer, Bildnisfigur des Meisters am Sebaldusgrab in Nürnberg. S. 406.

Werke Peter Vischers, die beiden überlebensgroßen Rittergestalten Arthur und Theoderich für das Grabmal des Kaisers Maximilian in der Hofkirche zu *Innsbruck* (Fig. 308, S. 408 und Fig. 309, S. 409) (vergl. S. 418). Der Nachweis, daß diese beiden köstlichsten Statuen an jenem Grabmale im Modell und Ausführung Peter Vischer mit Recht zugeschrieben werden, obschon sie, abgesehen von der Jahreszahl 1513, nicht

signiert sind und auch in Urkunden nicht näher bezeichnet werden, ist mit untrüglicher Sicherheit erbracht (vergl. D. Schönherr, Gesammelte Schriften S. 178 ff.). Ob die zweifellos edelste Gestalt von beiden, die des Königs Arthur, wie Seeger (a. a. O. S. 123) will, dem jüngeren Peter Vischer angehört, das muß vorläufig dahingestellt bleiben.

Wahrscheinlich ebenfalls im Jahre 1513 wurde bei Peter Vischer ein großartiges Werk anderer Art in Auftrag gegeben, ein Gitter vor die Grabkapelle der Fugger in der Annakirche zu *Augsburg*. Infolge eines Zerwürfnisses mit dem Auftraggeber kam das Gitter nicht an seinen Bestimmungsort und blieb viele Jahre unvollendet liegen. Der *Nürnberger* Rat beauftragte schließlich Hans Vischer mit der Anpassung und Vollendung für den großen Saal des Rathauses, in dem es im Jahre 1540 aufgestellt wurde (Fig. 310, S. 410). Aber leider wurde es im Jahre 1806 von dort entfernt und in frevelhaftem Unverstande der Zerstörung übergeben; nur Zeichnungen sind davon noch erhalten (vergl. Mummenhof, Das Rathaus in Nürnberg. Nürnberg 1891. S. 97 ff.).



Fig. 308. Peter Vischer, König Arthur in Innsbruck, Hofkirche. S. 407.

Etwa gleichzeitig mit diesen Arbeiten wurde in der Vischerhütte auch die Gedächtnistafel des Propstes Anton Kreß († 1513) für die Lorenzkirche in *Nürnberg* gegossen; man hat diese ausgezeichnete kleine flachreliefierte Tafel, auf der der Verstorbene vor einem Kruzifixus knieend dargestellt ist, dem jüngeren Hermann Vischer zugeschrieben.

Nur wenig später wird das Grabmal der Herzogin Anna

(† 1514), mit den lebensgroßen, vollrunden Gestalten der Fürstin und ihres Gemahls, des späteren Königs Friedrich I. von Dänemark, in der Klosterkirche zu *Bordesholm* entstanden sein, bei der ebenfalls „an Peter Vischer als Urheber" gedacht ist; ein künstlerisch besonders hochstehendes Werk ist es nicht.

Allgemein als ein Werk Peter Vischers anerkannt ist eine zweite, in jene Gegend gelieferte Grabplatte, die des Gotthard Wigerinck († 1518) in der Marienkirche in *Lübeck* (Fig. 311, S. 411); bei dieser überaus schönen Reliefplatte, deren Mitte ein Wappen einnimmt, wird auch eine weitgehende Mitarbeit der Söhne Peters vermutet.



Fig. 309. Peter Vischer, König Theoderich in Innsbruck, Hofkirche. S. 407.

Schließlich sind in neuerer Zeit auch die Grabplatten des Markgrafen Friedrich II. († 1517) und der Markgräfin Ottilie († 1517) in der katholischen Stiftskirche zu *Baden* im Schwarzwald der Werkstatt Peter Vischers zugeschrieben (Vischer, Jahrb. d. pr. Kunsts., Bd. X, S. 166 ff.).

Soweit bis jetzt festgestellt ist, bewahrte die Vischerwerkstatt im dritten Jahrzehnt des 16. Säkulums bei weitem nicht den Schaffensumfang, wie im vorhergehenden, dennoch sind wieder eine Reihe bedeutsamer dort gefertigter Grabmonumente aus diesem Zeitraume erhalten.

An erster Stelle muß die Platte der Margarete Tucher († 1521) im Dome zu *Regensburg* genannt werden, die bezeichnet ist mit den Buchstaben P und V, zwischen die eine an späteren Arbeiten der Familie öfter wiederkehrende Werkstattmarke gesetzt ist und darunter: Normberge 1521. Es ist ein kleineres Epitaph, bei dem über der Schriftfläche in Relief die

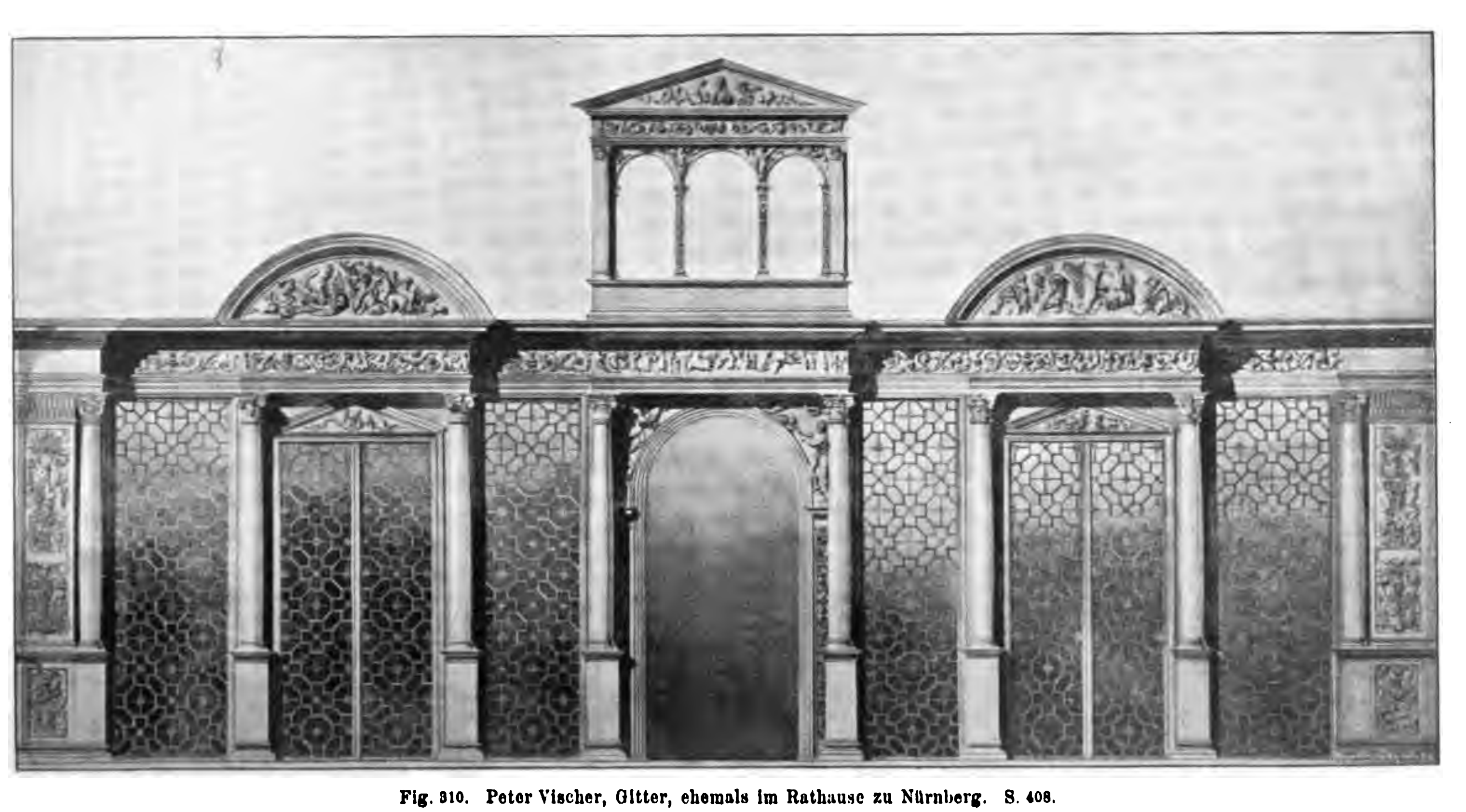


Fig. 310. Peter Vischer, Gitter, ehemals im Rathause zu Nürnberg. S. 408.

Begegnung Christi mit dem kananäischen Weibe, deren Tochter er heilen soll, dargestellt ist, nach Evangelium Matth. Kap. 15, wie nach Angabe auf einer jüngeren Wiederholung der Platte (im Nationalmuseum in



Fig. 311. Peter Vischer, Grabplatte des Gotthard Wigerinck in Lübeck, Marienkirche. S. 409.

München) angenommen wird, die im Jahre 1543 für den Pfalzgrafen Otto Heinrich von Hans Vischer ausgeführt wurde.

Diesem Epitaph steht künstlerisch die Grabplatte der Familie Eißen in der Aegidienkirche zu *Nürnberg* nahe; sie ist auch gleichartig signiert. Im Bildfelde ist eine Beweinung des Leichnams Christi dargestellt; zu seiten des Kreuzes steht die Jahreszahl 1522. Als Meister dieser Platte

sowohl wie des Tucherepitaphs hat man Peter Vischer den Jüngeren vermutet.

Derselben Gruppe gehören die beiden gleichen Gedenktafeln des Rechtsgelehrten Henning Göde († 1521) im Dome zu *Erfurt* und in der Schloßkirche zu *Wittenberg* an. Die beiden Platten, auf denen in Relief die Krönung der Maria dargestellt ist, wurden vermutlich erst von den Testamentsvollstreckern Gödes in Auftrag gegeben.

In der Stadtkirche zu *Weimar* scheint die sehr schöne, nicht vollständig erhaltene Reliefgrabplatte der Kurfürstin Margarete († 1521), der zweiten Gemahlin Johanns des Beständigen, in Peter Vischers Werkstatt entstanden zu sein (Abb. in Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Bd. I^1, S. 338).

Im Jahre 1524 erhielt der Meister, wie man annimmt, wieder einen Auftrag von Polen her; die Grabplatte des Nikolaus Tomicki, Bischofs von Krakau und Posen, in der katholischen Pfarrkirche zu *Tomice*, die damals als Ersatz einer vorher in Stein ausgeführten Platte bestellt wurde, gilt als sein Werk.

Einige bezeichnete Werke der Vischerwerkstatt, von denen eines bereits im Jahre 1525 vollendet war, während die anderen später entstanden und über die in jüngster Zeit auch interessante urkundliche Nachrichten zutage gefördert sind (Redlich, Kardinal Albrecht von Brandenburg und das neue Stift zu Halle. Mainz 1900. S. 146 ff.), befinden sich in der Stiftskirche zu *Aschaffenburg*. Es sind dieses die Gedenktafel des Kardinals Albrecht von Brandenburg, eine dieser als Gegenstück aufgerichtete Platte mit der Madonna und der sogen. Altar der heiligen Margareta. Die Werke stehen in solch nahem historischem Zusammenhange, daß auch die beiden jüngeren schon hier mit besprochen werden müssen.

Wir wissen, daß Kardinal Albrecht im Jahre 1523 einen Sohn Peter Vischers zu sich entbot, um mit ihm die Ausführung eines Gußwerkes, jedenfalls der Gedenkplatte, zu besprechen. Schon ein Vierteljahr später wurde dem Kardinal berichtet, daß das Werk in Arbeit sei und er zahlte 100 fl. Vorschuß darauf.

Weitere Auskunft über die Tafel gibt die Inschrift darauf: „Op. M. Petri Fischers Normberge 1525.“ Das „M“ ist (nach Redlich) sicherlich als „meum“ zu lesen, und es ist bemerkenswert, daß der Meister ein Werk ausdrücklich als das seinige bezeichnet, bei dem einer der Söhne, wahrscheinlich Peter, gewiß künstlerisch in weiterem Umfange beteiligt war; z. B. wird der Kopf des Kardinals von dem Sohne, den er zu sich bestellt hatte, während dessen Anwesenheit nach der Natur modelliert sein.

Aufgestellt war die Platte ursprünglich an einem Pfeiler im hohen

Chor der Stiftskirche zu *Halle*, deren Begründer Kardinal Albrecht war, und ihr gegenüber befand sich damals, ebenso wie später in *Aschaffenburg*, die zweite Tafel mit dem Marienbilde (vergl. Redlich a. a. O. S. 154 f.). Diese Tafel wurde im Jahre 1529, kurz nach Meister Peters Tode, bei seinem Sohne Hans in Auftrag gegeben und schon im folgenden Jahre vollendet, wie die Inschrift besagt: „Johannes Vischer Noric. Faciebat MDXXX."

Schließlich das dritte Werk, der sogen. Altar der heiligen Margareta, ein Baldachinaufbau in Gestalt einer großen, an den Seiten mit Wappen und unten reich gravierten, von vier schlanken, vierkantigen Pfeilern getragenen Platte, wurde im Jahre 1536 vollendet. Auch dieses Gußwerk, das jetzt einen Sarg, angeblich den der heiligen Margareta, trägt, dient allem Anscheine nach nicht seiner ursprünglichen Bestimmung. Vielmehr hat Redlich überzeugend nachgewiesen, daß dieser Aufbau ebenfalls für die Stiftskirche in *Halle* ausgeführt wurde, um den Sarg des Kardinals Albrecht zu tragen und von ihm selbst im Jahre 1540 als „das messing gegossen gehewss umb meyn grabe" bezeichnet wurde.

Ein urkundlicher Nachweis, daß der Baldachin in der Vischerwerkstatt, d. h. von Hans Vischer, ausgeführt wurde, ist nicht erbracht, doch darf man daran nicht zweifeln.

Noch einige zum Teil bedeutende Erzgrabmäler der Vischerwerkstatt sind aus der Zeit gegen 1530 erhalten.

Schon im Jahre 1524 zu einem Teil vollendet war das Grabmal der Kurfürsten Joachim I. und Johann Ciceros von Brandenburg, das nach seiner Fertigstellung im Jahre 1530 in der Klosterkirche zu *Lehnin* und später (im Jahre 1545) im Dome zu *Berlin* aufgestellt wurde (Fig. 312, S. 414).

Dieses eigenartige Doppelgrabmal mit zwei Figurenplatten übereinander gilt bald als das Grab der beiden genannten Fürsten, bald nur als das Johann Ciceros (vergl. Rabe, Das Grabmal des Kurfürsten Johann Cicero von Brandenburg. Berlin 1843).

Man nimmt jetzt im allgemeinen an, daß Joachim zunächst für sich die untere Platte gießen ließ und daß er im Jahre 1524 bei seiner Anwesenheit in Nürnberg, gemeinsam mit seinem Bruder, dem Kardinal Albrecht, den oberen Aufbau mit der Bildnisplatte als Denkmal für den Vater bestellte. Die Kurfürsten sind auf beiden Platten in Lebensgröße dargestellt, unten in flachem Relief, fast vollrund auf der oberen Platte, die auf sechs kurzen Pfeilern ruht, neben denen je ein Löwe sitzt.

Ueber die Entstehungszeit der unteren Platte ist näheres nicht bekannt, die obere wurde im Jahre 1524 bei Peter Vischer in Auftrag gegeben und von seinem Sohne Hans vollendet, dieser setzte auch seinen Namen darauf „Johannes Vischer Noric. Facieb. 1530".

Ohne besonderen künstlerischen Wert ist die nachweisbar in der Vischerhütte gegossene Grabplatte der Herzogin Helene von Mecklenburg († 1524) im Dome zu *Schwerin*, die im Jahre 1527 vollendet war. Eine ähnliche Tafel in der Kirche des *Klosters Heilsbronn*, die zum Gedächtnis der Familie Haydeck gestiftet wurde, wird ebenfalls der Werkstatt zugeschrieben.

Ein künstlerisch hervorragendes Werk ist endlich aus dieser Zeit die Grabplatte des Kurfürsten Friedrich des Weisen († 1525) in der Schloß-

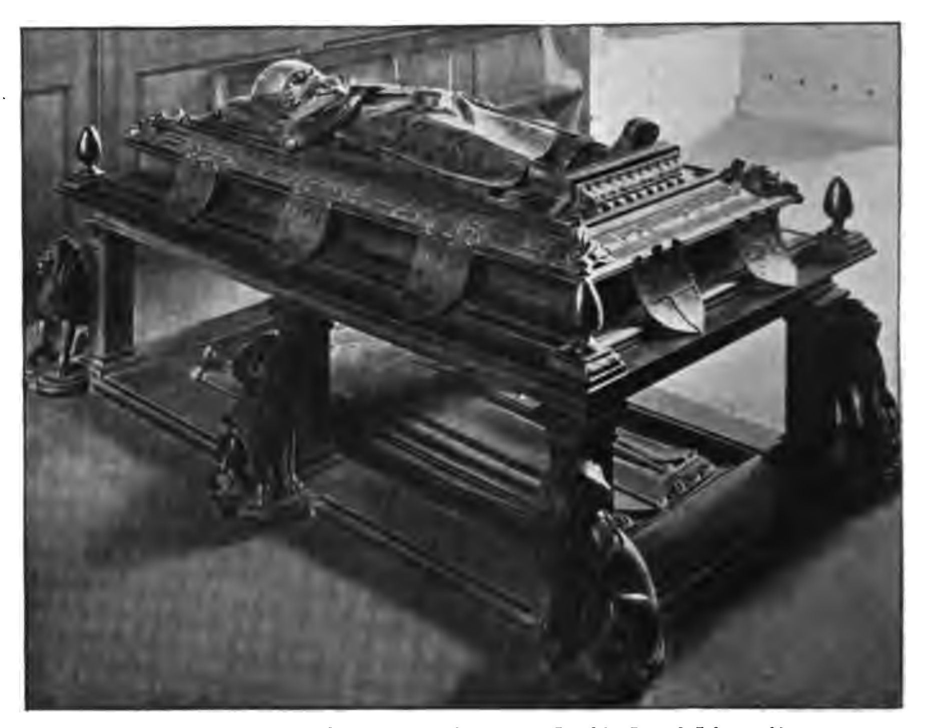


Fig. 312. Peter Vischer, Grabmal des Kurfürsten Joachim I. und Johann Cicero in Berlin, Dom. S. 413.

kirche zu Wittenberg, mit der Inschrift „Opvs. M(eum) Petri. Pischer. Norimbergensis. 1527". Diese Grabtafel ist in der Geschichte der Familie Vischer auch dadurch von besonderem Interesse, daß sie das einzige größere Gußwerk ist, das in der Hauptsache als ein Werk des jüngeren Peter Vischer urkundlich beglaubigt ist, denn er beruft sich darauf bei seinem Gesuch um Aufnahme als Meister in die Nürnberger Gilde.

Nur wenige Grabmäler aus den Dreißiger- und Vierzigerjahren sind noch auf die Vischerwerkstatt zurückzuführen.

Durchaus im Anschluß an die vorhergenannte Grabplatte Friedrichs

des Weisen schuf im Jahre 1534 Hans Vischer ebenfalls für die *Wittenberger* Schloßkirche das Denkmal des Kurfürsten Johann des Beständigen, das mit der Jahreszahl und dem Monogramme des Künstlers bezeichnet ist, und über deren Ausführung die Rechnungen erhalten sind.

Im Dome zu *Gnesen* wird die Grabplatte des Domherrn Joh. Groth († 1532) als ein Werk Hans Vischers angesehen, ebenso gilt das Grabmal Walters v. Kronberg, ehemals in der Deutschordenskirche zu *Mergentheim*, von dem angegeben wird, daß es vor 1543 entstand, als sein Werk.

Als Gegenstück der um das Jahr 1513 gegossenen Platte des Anton Kreß goß Hans Vischer die Denktafel für Hektor Pömer († 1541), den letzten Propst der Lorenzkirche in *Nürnberg*.

Um dieselbe Zeit entstanden auch die Epitaphien für den Bischof von Augsburg, Christoph v. Stadion († 1543), die jetzt hinter dem Hochaltare der Aegidienkirche zu *Nürnberg* aufgestellt sind.

Ein bezeichnetes Werk Hans Vischers ist wieder das Grabmal des Bischofs Sigismund v. Lindenau († 1544) im Dome zu *Merseburg*.

Die letzte Grabplatte der Vischerhütte scheint endlich die des Andreas Grodzicki († 1550) im *Posener* Dome zu sein.

Schon zu Ende des 15. Jahrhunderts scheint man sich in der Vischerwerkstatt nicht ausschließlich auf die Ausführung von Grabmonumenten beschränkt zu haben, in größerer Anzahl sind jedoch meist kleinere Gußwerke anderer Art erst seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts nachweisbar, und dann, wie es scheint, nur Arbeiten der Söhne Peter Vischers.

Eine mit der Jahreszahl 1490 bezeichnete einzelne Figur, ein knieender Mann mit einem Ast in den Händen, im Nationalmuseum in *München*, darf mit Sicherheit als eine Arbeit Peter Vischers betrachtet werden. Die Bestimmung ist nicht klar ersichtlich, vielleicht war sie als Tragefigur gedacht.

Eine Wiederholung der Figur des heiligen Mauritius am Grabmal des Erzbischofs Ernst in *Magdeburg* schenkte Peter Vischer dem Peter Imhof „für seinen Vorschub bei des heiligen Sebalt Sarggehäuß". Als Brunnenfigur ist sie zu *Nürnberg* im Hofe des Hauses Therienstr. 7 aufgestellt.

Aus den Jahren 1507, 1509 und 1511 sind Bildnismedaillen erhalten, wahrscheinlich alle drei von der Hand Peter Vischers d. J. (vergl. Seeger a. a. O. S. 7 ff.). Auf der vom Jahre 1509 gibt der Künstler sein Selbstbildnis, auf den beiden anderen das seines Bruders Hermann.

Vielleicht darf auch die Plakette mit dem Profilbildnis des älteren Peter Vischer im South-Kensington-Museum zu London als eine Arbeit des jüngeren Peter aus derselben Zeit angesehen werden.

Mit der Jahreszahl 1515 und der schon erwähnten Werkstattmarke

bezeichnet ist eine Plakette mit dem Salvator mundi im *Gothaer* Museum, auch diese ist möglicherweise vom jüngeren Peter Vischer modelliert.

Als eine Arbeit desselben oder Hermann Vischers aus der Zeit um 1514 galt bisher die Madonnenfigur in etwa halber Lebensgröße in der Sebalduskirche zu *Nürnberg*, die neuerdings Stefan Godl zugeschrieben ist (Daun, Zeitschr. für Bild. Kunst 1901. S. 283).

Mit Sicherheit sind dem jüngeren Peter ferner vier Plaketten mit Orpheus und Eurydice zuzuschreiben, von denen sich die wahrscheinlich älteste in der Sammlung Dreyfuß in *Paris* befindet, während die drei anderen, vermutlich um 1520 entstandenen, im Kgl. Museum in *Berlin*, im Museum für Kunst und Gewerbe in *Hamburg* und im *Stift S. Paul* in Kärnten verwahrt werden. Sie sind bezeichnet mit einer Marke, die gebildet ist aus zwei gebogenen, mit einem Pfeil durchbohrten Fischen.

Als Werke des jüngeren Peter sind ferner noch die beiden schönen Tintenfässer zu erwähnen, die sich bei Drury Fortnum in *Sanmore* (Fig. 314, S. 417) und im Ashmole-Museum zu *Oxford* befinden. Bei beiden ist eine unbekleidete Figur neben einem Gefäß dargestellt, doch ist die Haltung der Figur, die Form des Gefäßes und das Beiwerk nicht in beiden Fällen gleich. Beide sind ähnlich wie die Plaketten bezeichnet; das Beispiel in *Oxford* zeigt außerdem die Buchstaben P. V. und die Jahreszahl 1525.

Schließlich ist Peter Vischer d. J. noch die Figur einer Eva (0,47 m hoch) in der Sammlung Hainauer in *Berlin* zugeschrieben (Abb. in: Die Sammlung Oskar Hainauer, herausgegeben von W. Bode. Berlin 1897. S. 23).

Sehr wenig bekannt ist über das selbständige Schaffen von Peter Vischers ältestem Sohne Hermann (hingewiesen sei auf die genannten Schriften und auf die Abhandlung im Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1891. S. 50 ff.).

Als Werke Hans Vischers sind endlich noch anzuführen der große, vielleicht noch bei Peter Vischer bestellte Wenzelleuchter im Dome zu *Prag*, der bogenschießende Apollo in fast halber Lebensgröße, auf reichem Sockel im Germanischen Museum zu *Nürnberg*, beide im Jahre 1532 vollendet, und vielleicht auch die Figur eines schreitenden Jünglings im Nationalmuseum zu *München*.

Der Leuchter wurde von den Brauern der Altstadt *Prag* zum Andenken an die Errettung von feindlicher Bedrängnis gestiftet. Auf einem Unterbau mit wappenhaltenden sitzenden Löwen steht unter einem Baldachin die fast lebensgroße Gestalt S. Wenzels, ihm zur Seite Kinderfiguren. Ueber dem Baldachin bildet in der Mitte ein großer, angeblich später hinzugefügter Kerzenteller die Bekrönung.

Die Figur des Apollo ist für die Gesellschaft der Bogenschützen ent-

standen, man hat ihn wohl als Arbeit des jüngeren Peter angesehen, da aber die Gestalt mit dem Sockel zugleich gefertigt zu sein scheint und dieser nur von Hans gegossen sein kann, wird für beide Teile nur an ihn zu denken sein. Daß die Figur in Anlehnung an einen Stich des Jacopo de' Barbari modelliert zu sein scheint, sei auch hier erwähnt.



Fig. 313. Peter Vischer d. J., Tintenfaß. Sammlung Drury Fortnum in Sanmore. S. 416.

Angegeben wurde schon oben, daß Hans Vischer im Jahre 1549 *Nürnberg* verließ, um in *Eichstätt* Arbeit zu suchen. Schon im Jahre 1544 hatte er sein Haus verkaufen müssen.

Man hat gesagt, daß der Wandel des Geschmackes am Niedergange der Vischerhütte Schuld gewesen sei, da man gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts große farbige Marmorgrabmäler den erzenen vorgezogen

habe. Mit ebensoviel Berechtigung kann man auch sagen, daß zahlreiche andere damals in Süddeutschland aufblühende Gießereien der Vischerwerkstatt die Aufträge, die ihr bis dahin allein zuflossen, entzogen.

In der Ausdehnung des Schaffens blieben zwar sämtliche deutsche Erzgießereien des 16. Jahrhunderts hinter der Vischerschen weit zurück, doch leisteten etliche technisch und künstlerisch fast Gleichwertiges.

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts gilt das z. B. von einigen der Künstler, die bei dem Gusse des überaus großartigen Grabmals Kaiser Maximilians († 1519) in der Hofkirche in *Innsbruck* außer Peter Vischer beteiligt waren.

Dieses Grabmal (Fig. 314, S. 419, Fig. 308, S. 408, Fig. 309, S. 409 und Fig. 96, S. 129) nimmt in der Geschichte der deutschen Erzgießkunst eine so wichtige Stellung ein, daß etwas näher darauf einzugehen ist (ausführliche Darstellung der Geschichte dieses Monumentes in D. Schönherr, Gesammelte Schriften, Innsbruck 1900. S. 149—299).

Im Jahre 1502 scheinen die Vorarbeiten für das Grabmal begonnen zu sein. Ursprünglich sollten nicht nur Erzgestalten um das Grab und oben darauf aufgestellt werden, auch dieses selbst sollte in Bronze gegossen und mit 24 Erzreliefs geschmückt werden. Alles war noch großartiger geplant, als es zur Ausführung kam. Um den Mittelbau, mit der knieenden Gestalt des Kaisers darauf, sollten 40 überlebensgroße Gestalten, darstellend hervorragende Habsburger, dann 100 kleine Bronzefiguren „seiner kais. majestet sippschafft heiligen" und 32 Brustbilder angeordnet werden. Das Gesamtgewicht des für das Grabmal nötigen Erzes wurde auf über 1026 Zentner berechnet, und alle Bilder sollten vergoldet werden.

Der Mittelbau wurde schließlich in Marmor ausgeführt mit der knieenden Gestalt des Kaisers oben darauf und umschlossen von einem reichen Schmiedeeisengitter (siehe S. 128). Ringsherum wurden nur 28 große Figuren aufgestellt, von den weiter geplanten kamen nur 23, jetzt in der Silbernen Kapelle verwahrte kleine Figuren und die 32 nicht erhaltenen Brustbilder zur Ausführung.

Den Auftrag zum Entwurf und zur Ausführung des ganzen Monumentes hatte der Maler Gilg Sesselschreiber erhalten. Im Jahre 1508 begann dieser in *Innsbruck* mit den Ausführungsarbeiten, und fast zugleich mit ihm kam von *Nürnberg* als Gießer Stephan Godl mit drei Gesellen, dem die Leitung einer der schon in Mühlau bestehenden Stückgießereien übertragen wurde; ein Versuch des Kaisers, Peter Vischer nach dort zu ziehen, war fehlgeschlagen. Godl erhielt zunächst insbesondere den Auftrag, die erwähnten 100 kleinen Figuren zu gießen. Für den Guß der großen Figuren hatte der Kaiser den Gießer und Büchsenmeister Peter

Leiminger oder Löffler bestimmt. Dieser Peter Löffler goß das erste Bild für das Grabmal, die durch ihren tadellosen Guß und vorzügliche

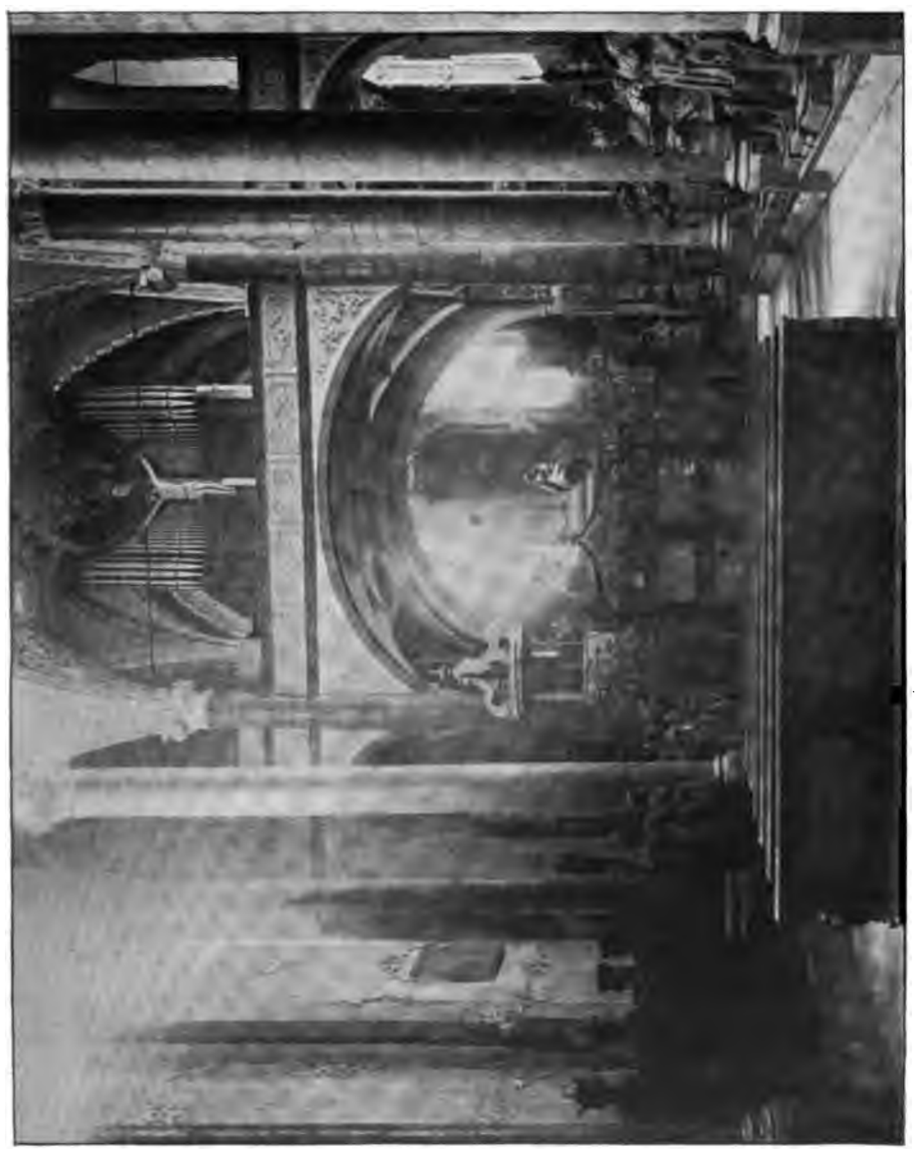


Fig. 314. Grabmal Kaiser Maximilians I. in Innsbruck, Hofkirche. S. 418

Ziselierung hervorragende Statue König Ferdinands von Portugal, die im wesentlichen im Jahre 1511 vollendet wurde.

Die Arbeiten in *Innsbruck* gingen trotz aller Mahnungen äußerst langsam von statten, der Kaiser entschloß sich deshalb, die Brustbilder

in *Augsburg* gießen zu lassen, und wie schon früher berichtet ist, erhielt auch Peter Vischer im Jahre 1513 den Auftrag auf zwei der großen Figuren, für die ihm noch in demselben Jahre 1000 Gulden bezahlt wurden, d. h. 28 Gulden für den Zentner (s. S. 407). Im Jahre 1514 wurde auch in *Landshut* eine der Statuen bestellt, doch ist von dort keine Arbeit nach Innsbruck gekommen.

Ueber den Stand der Arbeiten in *Innsbruck* war schon im Jahre 1513 ein Inventar aufgenommen (abgedruckt bei Schönherr a. a. O. S. 173), das dem Kaiser vorgelegt wurde, der dazu bemerkt, daß er für den Preis des bis dahin noch einzig vollendeten Bildes (König Ferdinand) in *Nürnberg* sechs oder sieben hätte gießen lassen können.

Aus dem Jahre 1516 ist wiederum ein Inventar erhalten, aus dem zu ersehen ist, daß damals sechs der großen Figuren ganz oder teilweise vollendet waren, sieben andere teils erst im Modell, teils bereits in der Form vorhanden waren.

Trotz der schlechten Fortschritte, die die Arbeiten unter Sesselschreibers Leitung nahmen, konnte sich der Kaiser nicht entschließen, ihn durch einen zuverlässigeren Künstler zu ersetzen. Erst im Jahre 1518 kam es dazu. Stephan Godl, der bis dahin 19 kleine Bilder gegossen hatte, sein tüchtiges Können insbesondere aber durch den Guß der Statue Albrechts von Habsburg (später als Rudolf von Habsburg bezeichnet), erwiesen hatte, wurde zum Nachfolger bestimmt.

Durch den Tod des Kaisers (1519) traten Verzögerungen in den Arbeiten ein, als tatkräftiger Förderer erwies sich Erzherzog Ferdinand, der im Jahre 1522 zum Gubernator von Tirol ernannt wurde. Godl goß nun alle Jahr wenigstens eine Statue.

Im Jahre 1525 beauftragte der Erzherzog den Meister, das Bild eines nackten Mannes, einen Ellenbogen hoch, zu gießen und „all sein kunst, wie hoch er die herfürzubringen vermag“, darauf zu verwenden, „also, daß der guß wol fall und man dem mit aus feilen oder in ander weg nit zu helfen bedürf“. Der Künstler sollte damit bekunden, daß er dasselbe zu leisten vermöge, wie irgend ein anderer deutscher Gießer.

Dreiundzwanzig große Statuen waren im Jahre 1528 vollendet, dann traten wiederum Stockungen ein, doch als Stephan Godl im Jahre 1534 starb, fehlte von den heute vorhandenen großen Bildern nur noch eines.

Der Meister hatte im ganzen 17 große und 23 kleine Figuren für das Grabmal gegossen.

Bernhard Godl, wahrscheinlich ein Neffe Stephans, setzte die Arbeiten, ohne sie wesentlich zu fördern, fort, bis auch er im Jahre 1539 starb.

Als dann im folgenden Jahre auch der vielseitig gebildete Meister Jörg Kölderer starb, der die Zeichnungen zu den kleinen Figuren her-

gestellt hatte und damit beauftragt gewesen war, einen geeigneten Aufstellungsplatz für das Grabmal in *Wien* oder *Wiener-Neustadt* zu erkunden, und der auch sonst den Arbeiten vielfach beratend zur Seite gestanden hatte, da trat für Jahre hinaus ein Stillstand dabei ein.

Erst im Jahre 1548 wurden vom Kaiser der Gießer Gregor Löffler und der Maler Christoph Amberger zur Vollendung bestellt. Nach Ambergers Entwurf wurde jetzt die Statue Chlodwichs gegossen und zwar, wie Löffler versprochen hatte, in „einem Stuck" und „ganz und rein, sauber und zierlich".

Dieses war dann das letzte der für die Umgebung des Grabmals gegossenen Bilder; für den Guß vorbereitet war noch im Jahre 1560 die Statue Karls des Großen, zur Ausführung kam sie aber nicht mehr.

Inzwischen, im Jahre 1553, hatte man mit der Errichtung der Hofkirche zum heiligen Kreuz in *Innsbruck* begonnen, die von Kaiser Ferdinand zur Aufnahme des Monumentes bestimmt war, und es mußte nun auch an die Ausführung des Grabes selbst gedacht werden.

Erst im Jahre 1559 kommen aber die Arbeiten für das Grabmal wieder in Fluß. Während man bis dahin noch nicht vom ursprünglichen Plane abgewichen war, beschloß man nun, den Mittelbau statt in Bronze in Marmor auszuführen, die knieende Gestalt des Kaisers, die Tugenden, die „Kindlen", Adler und Wappen oben darauf aber, wie beabsichtigt, in Bronze zu gießen.

Die Gebrüder Abel, zwei Bildhauer und ein Maler, wurden mit der Ausführung betraut, kamen aber über Vorarbeiten nicht hinaus. Durch ihr Bemühen kam aber der Niederländer Alexander Colin nach *Innsbruck* und mit ihm neues Leben.

Neben der Ausführung der vom Maler Florian Abel entworfenen Marmorreliefs war Colin auch mit den Modellen für die letzten Gußwerke beschäftigt. Im Jahre 1569 waren die Tugenden im Modell vollendet, zu ihrem Guß war man genötigt, Hans Lendenstreich von München heranzuziehen, der sie noch im Jahre 1570 fertigstellte.

Die Tätigkeit Lendenstreichs für das Denkmal währte nicht lange, andere Gußwerke lieferte er nicht mehr.

Die bekrönende knieende Gestalt des Kaisers Maximilian wurde wiederum erst nach einer langen Frist gegossen. Im Jahre 1582 tauchte in Innsbruck der welsche Gießer Ludwig de Duca auf, mit diesem ward 1583 der Vertrag zum Guß des Bildes abgeschlossen mit der Verpflichtung, es im Falle des Mißlingens auf eigene Kosten durch Alexander Colin aufs neue schneiden zu lassen. Der Guß scheint ohne Zwischenfälle von statten gegangen zu sein; im Jahre 1584 war auch diese Figur endlich auf dem Monumente aufgestellt und das in der Geschichte der deutschen Gießkunst ganz besonders auch durch die vielen noch darüber

bekannten Einzelheiten so außerordentlich interessante Denkmal vollendet.

Der einstige Wunsch Kaiser Maximilians, in Innsbruck durch Heranziehung eines tüchtigen Meisters eine Bildungsstätte für Tiroler Erzgießer erstehen zu lassen, ging nur unvollkommen in Erfüllung. Neben den Arbeiten für das Kaisergrab und in der Folge sind nur noch wenige bedeutendere Gußwerke in *Innsbruck* entstanden.

An erster Stelle zu nennen ist ein Brunnen, der im Auftrage des Erzherzogs Ferdinand im Jahre 1564 für den Tiergarten bei *Innsbruck* gegossen wurde. Der Entwurf dieses mit einer kleinen Figur des Aktäon bekrönten Brunnens war in Prag angefertigt, die Ausführung wurde Gregor Löffler übertragen. Dieser setzte sich zur Herstellung des Modelles mit Colin in Verbindung und überließ mit Genehmigung der Regierung „seiner langjährigen Schwachheit" wegen den Guß seinem Sohne Hans Christoph Löffler. Der mit Aktäon und anderen Figuren gezierte Aufsatz dieses Brunnens ist in der Ambraser Sammlung erhalten (vergl. Schönherr, Ges. Schr. S. 509 ff. und J. v. Schlosser, Album ausgewählter Gegenstände der Kunstindustr. Samml. d. allerh. Kaiserh. Wien 1901. Taf. 24).

Als Arbeiten derselben Künstler erwähnt seien noch die Grabtafeln Gregor Löfflers und seiner Gattin (um 1566), ehemals in der Kirche zu *Hötting* bei Innsbruck (jetzt im Museum zu *Innsbruck*), eine im Jahre 1568 gegossene Gedenktafel auf dem *Haller Salzberge*, das Epitaph der Familie Dreyling in der Pfarrkirche zu *Schwaz* (1578) mit der Bezeichnung: „Mir gab Alexander Colin den Possen, Hans Christoph Löffler hat mich gegossen 1578", und endlich das Grabmal der Freifrau Benigna v. Wolkenstein († 1586) in *Meran*.

In *Nürnberg* gelangten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts insbesonders die Namen der Erzgießer Labenwolf und Wurzelbauer zu höchstem Ansehen. Nachrichten über diese Künstler sind nur spärlich erhalten, zusammengestellt sind sie zuerst von Bergau in der Zeitschrift für Bildende Kunst 1879/80, Bd. 15, S. 16 ff. und S. 52 ff. Weiter vergl. die Aufsätze von Bergau, Kunstgewerbeblatt 1885, S. 139, von Bösch, Mitteilungen aus dem Germ. Museum, Nürnberg 1886, Bd. 1, S. 164, von Friis, Tidsskrift for Kunstindustri, Kopenhagen 1889, S. 19, von Drach, Bayer. Gew.-Zeitung 1888, S. 291 und die Schrift von Chytil, Der Prager Venusbrunnen, Prag 1902.

Pankraz Labenwolf wurde im Jahre 1492 in *Nürnberg* geboren, und man glaubt, daß er in Peter Vischers Werkstatt seine Kunst erlernt hat. Im Jahre 1519 fertigte er als Meisterstück einen Weihkessel, und im Jahre 1539 soll er Hans Vischer bei der Fertigstellung des Fuggergitters behilflich gewesen sein. In den Fünfzigerjahren goß er

einige Grabplatten, unter denen die vorzüglichste, die des Grafen Wernher v. Zimbern († 1554), sich in der Stadtkirche zu *Meßkirch* bei Sigmaringen befindet. In dem umrahmenden Ornamentbande findet sich die Jahreszahl 1551, bezeichnet ist die Tafel: „Bancracz Labenwolf, zu Nürnberg



Fig. 315. Pankraz Labenwolf, Brunnen in Nürnberg, Rathaushof. S. 424.

auf der Schmelczhütten gos mich.“ (Abb. in Kunstdenkmäler d. Großherzogt. Baden, Bd. I., Taf. IV). Im selben Jahre goß der Meister ein Grabmal des Starosten Odnoffsky in *Lemberg* auf Bestellung des Joachim Fraischlich in Krakau.

Als sein Werk gilt ferner die große Grabplatte des Alexius Münzer

von Bamberg († 1537) und seiner Gemahlin († 1552) auf dem Johannisfriedhofe in *Nürnberg.*

Vor allem berühmt geworden ist aber der Künstler durch seine in Erz gegossenen Brunnen, von denen der eine mit der Inschrift: „Anno Domini MDLVII. P. L." sich noch im Hofe des Rathauses zu *Nürnberg* befindet (Fig. 315, S. 423), der andere, weit bekanntere, mit dem „Gänsemännchen" ebendort auf dem Markte hinter der Frauenkirche steht (Fig. 316, S. 425).

Beide Brunnen sind nur von bescheidenen Abmessungen. Aeußerst glücklich im Aufbau ist aber der Rathausbrunnen, und vortrefflich in der Auffassung ist die volkstümliche Figur des anderen. Im Jahre 1562 hatte Pankraz Labenwolf gemeinsam mit dem Goldschmied Wenzel Jamnitzer auch Entwürfe zu einem offenbar sehr kunstreichen Brunnen für Kaiser Ferdinand I. gefertigt, von denen leider keiner zur Ausführung kam (Bösch a. a. O.). Pankraz Labenwolf starb im Jahre 1563; auf einer Medaille vom Jahre 1543 und in einem Kupferstiche vom Jahre 1554 ist uns das Bildnis des Künstlers überliefert.

Sein Sohn Georg Labenwolf führte die väterliche Werkstatt weiter. Genaueres bekannt ist über dieses Meisters Hauptwerk, einen großen Brunnen, den er im Jahre 1576 von König Friedrich II. von Dänemark für das damals im Bau begriffene *Schloß Kronborg* in Auftrag erhielt. Ende des Jahres 1582 wurde der Brunnen vollendet, der Künstler stellte ihn mit Hilfe seines Sohnes Lienhard und zweier Gesellen selbst in *Kronborg* auf. Der gegen 200 Zentner schwere Brunnen soll im ganzen über 5000 Taler gekostet haben.

Der Brunnen stand bis zum Jahre 1659 an seinem Bestimmungsplatze und ist seitdem nicht mehr nachweisbar. Erhalten sind von ihm nur einige Abbildungen in Doppelmayrs „Nachrichten von Nürnbergischen Künstlern" auf Tafel 11 und in dem Skizzenbuche des Nürnberger Baumeisters W. J. Stromer.

Nur wenige alte Angaben geben uns Bescheid über ein Brunnenwerk, das Georg Labenwolf im Jahre 1570 oder 1571 für den Landgrafen Wilhelm IV. von Hessen-Kassel gegossen hat (vergl. Drach a. a. O.). Dieser Brunnen, der für das Bad- und Lusthaus in der Aue zu *Kassel* bestimmt war, war mit zehn Bildern (Figuren?) geschmückt, deren Modelle von Paul Kremer zu Nürnberg in Holz geschnitten waren.

Aus derselben Quelle erfahren wir auch, daß gleichzeitig ein Meister Markus Labenwolf zu *Augsburg* einen „springenden Brunnen" mit der Darstellung des Parisurteils für die Anlagen jenes Lusthauses geliefert hat. In welchem verwandtschaftlichen Verhältnis dieser Markus zu den Nürnberger Labenwolfs stand, ist bisher nicht bekannt, auch sind andere Werke von ihm noch nicht nachgewiesen.

Ob diese Künstler auch mit der Ausführung der Brunnen betraut wurden, über die der Landgraf im Jahre 1579 unterhandelte, und zu denen er bestimmte Wünsche äußerte (Drach a. a. O. S. 294 f.), ist nicht ermittelt.

Vermutlich bei seinem Besuche am Hofe Wilhelms IV. wurde der



Fig. 316. Pankraz Labenwolf, Gänsemännchen-Brunnen in Nürnberg. S. 424.

berühmte Astronom Tycho Brahe mit den Brunnen der Labenwolf bekannt, und auf die Empfehlung des Landgrafen hin wird Georg Labenwolf die Aufträge für den Kronborgbrunnen und den für die Sternwarte *Uraniborg* gelieferten erhalten haben, der (nach Zedlers Konvers.-

Lexikon) ausgestattet war „mit unzählbaren vielen und schönen Inventionen von Röhren, Bildern, Tieren, Vögeln".

Der einzige noch erhaltene Brunnen Georg Labenwolfs — von unsicheren Werken abgesehen — befindet sich im Hofe des Seminargebäudes in *Altdorf* bei Nürnberg, wo er im Jahre 1576 aufgestellt wurde. In der Mitte einer in Kupfer getriebenen Schale erhebt sich ein sehr zierlicher, 2 m hoher, in Bronze gegossener Aufsatz, der von einer Minerva bekrönt wird. Nicht mit voller Sicherheit sind dem Meister die Bronzereliefs an dem im Jahre 1560 errichteten Grabmale des Wolfgang Münzer auf dem Johannisfriedhofe in *Nürnberg* zuzuschreiben. Ebensowenig sind eine Brunnengruppe mit Herkules und Antäus im Hofe des Hauses Potzelgasse 37 und ein kleiner Brunnenaufsatz aus einem Hause in der Winklerstraße in *Nürnberg* mit Bestimmtheit auf den Künstler zurückzuführen.

Schließlich sei die auf Grund der bekannten Beziehungen des Pankraz Labenwolf zu Wenzel Jamnitzer ausgesprochene Vermutung angeführt, daß vier nach Modellen dieses Goldschmiedes in Bronze ausgeführte Figuren der Jahreszeiten (71 cm hoch) von Georg Labenwolf gegossen wurden. Diese Figuren sind allein übrig geblieben (in der k. k. Schatzkammer in *Wien*) von einem sehr berühmten großen Tafelaufsatze, den Jamnitzer im Auftrage Kaiser Maximilians II. fertigte und dessen Edelmetallteile im 18. Jahrhundert eingeschmolzen wurden (vergl. v. Schlosser, a. a. O. Tafel 25 mit Text).

In nahen verwandtschaftlichen und Lehrbeziehungen zu den Labenwolf stand Benedikt Wurzelbauer, der im Jahre 1548 in *Nürnberg* geboren wurde. Er war ein Großsohn des Pankraz und erlernte die Gießerei bei seinem Onkel Georg Labenwolf. Auch Wurzelbauer ist durch seine Brunnen berühmt geworden und sein bekanntestes Werk ist der „Tugendbrunnen" neben der Lorenzkirche in *Nürnberg*, den er im Jahre 1589 vollendete (Fig. 317, S. 427).

Aehnlich dem Kronborgbrunnen Labenwolfs ist auch bei diesem ein inmitten eines steinernen Beckens aufgestellter Rundpfeiler in drei Stockwerken mit Figuren geschmückt und zwar unten mit sechs allegorischen weiblichen Gestalten (Glaube, Geduld, Hoffnung, Liebe, Großmut, Tapferkeit), darüber mit sechs posaunenblasenden Knaben und oben mit einer Gestalt der Gerechtigkeit. Dünne Wasserstrahlen entsprießen den Posaunen, den Brüsten der Tugenden und anderen Oeffnungen. Der Brunnen ist bezeichnet: Benedict Wurzelbauer. Anno Domini MDLXXXIX.

Ein etwas jüngeres Gußwerk des Meisters, das bereits verloren schien, ist zum wenigsten in seinen Teilen nach mancherlei Abenteuern wieder am Orte seiner Bestimmung angekommen, der im Jahre 1599 für Christoph Popel v. Lobkovic in *Prag* gefertigte Brunnen.



Fig. 317. Benedikt Wurzelbauer, Tugendbrunnen in Nürnberg. S. 426.

Die Bekrönungsfigur dieses Brunnens, eine Venus mit Amor, wurde im Dreißigjährigen Kriege von den Schweden nach *Stockholm* entführt und ist vor etlichen Jahren vom Kunstgewerbemuseum in *Prag* erworben.

Der Sockel der Figur mit dem großen Becken hatte sich mit einigen Abänderungen im Waldsteinschen Garten in *Prag* erhalten. Die Zusammengehörigkeit der Teile war nachweisbar durch eine in dem schon erwähnten Studienbuche Stromers und eine andere jüngst im Kunsthandel aufgetauchte Zeichnung des Brunnens (vergl. Chytil a. a. O., mit Lichdrucktafeln).

Nichts erhalten ist von einem umfangreichen Erzbrunnen, den Wurzelbauer im Auftrage des Markgrafen von Baden-Durlach für das *Schloß Durlach* im Jahre 1605 goß. Bekannt ist nur, daß die Gestalten Herkules, Pallas, Venus, Diana und Ceres ihn schmückten.

Auch kleinere Gußarbeiten, wie einige Epitaphien auf dem Johannisfriedhofe in *Nürnberg* werden ohne sicheren Anhalt auf den Meister zurückgeführt. Im Jahre 1618 goß er etliche Ofenfüße für das neue Rathaus seiner Heimatstadt. Er starb im Jahre 1620, sein Bildnis ist uns in zwei Kupferstichen überliefert. Wiederum führte ein Sohn, der im Jahre 1595 geborene Johann Wurzelbauer, die Gießerei des Vaters weiter, von ihm wird noch an anderer Stelle zu reden sein.

Zu glänzendster Entfaltung gelangte die Bronzekunst noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in *München*. Drei Künstler waren es vornehmlich, mit denen die noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts fortdauernde Blütezeit des Erzgusses in München kam und verlosch, Peter Candid, Hubert Gerhard und Hans Krumper.

Das Schaffen dieser und anderer mit ihnen wirkenden Künstler soll, soweit es sich um Werke der Gießkunst handelt, kurz im Zusammenhange betrachtet werden. Daß viele auf die Urheberschaft der anzuführenden Werke bezügliche Fragen noch ungelöst sind, mag im voraus erwähnt werden.

Peter Candid auch Candido, eigentlich Pieter de Witte, war um 1548 in *Brügge* geboren, war längere Zeit in Italien und kam im Jahre 1586 (nicht schon 1578) nach *München*, wo er 1628 gestorben ist (vergl. Rée, Peter Candid, Leipzig 1885).

Hubert Gerhard war ebenfalls Niederländer und etwa von 1584 bis 1609 in bayerischen Diensten.

Hans Krumper war in *Weilheim* in Oberbayern geboren, in den Hofzahlamtsrechnungen findet sich sein Name zuerst im Jahre 1587, er starb im Jahre 1634.

Alle drei werden bald als Maler, bald als Bildhauer bezeichnet, doch scheinen Gerhard und besonders Krumper bei den Erzgußarbeiten weniger die erfindenden als die ausführenden Meister gewesen zu sein.

Die meisten Gußwerke dieser Künstler sind erhalten, teils nicht mehr an ihrem ersten Bestimmungsplatze. Sie befinden sich in *München*, in und an der Residenz, in und an der Michaelskirche, in der Frauenkirche,



Fig. 318. Perseusbrunnen in München, Residenz (Grottenhof). S. 430.

auf dem Marienplatze und im Nationalmuseum. Besonders schlecht unterrichtet sind wir über die zahlreichen Bronzeskulpturen der Residenz.

Erhalten sind dort aus der Zeit um 1600 zwei Brunnen; von einer anscheinend großartigen Brunnenanlage mit vielen Bronzefiguren ist nur eine Beschreibung des bekannten Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer vom Jahre 1611 erhalten (Haeutle, Gesch. d. Residenz in München. Leipzig 1883. S. 21—22).

Im Grottenhofe befanden sich ehemals außer dem jetzt dort stehenden Perseusbrunnen (Fig. 318, S. 429) und den acht Knabenfiguren noch vier kleine Brunnen mit den erzenen Figuren der Jahreszeiten. Diese Figuren befinden sich jetzt anscheinend im Nationalmuseum in *München* und gelten dort als Arbeiten Candids und Krumpers. Nach einer vermutlich darauf bezüglichen Rechnungsnotiz (Haeutle S. 43) soll der Goldschmied Georg Mair die Modelle geschnitten und der Guß von Dionys Frey und Bartholomäus Wenglein besorgt sein (Rée nimmt an, daß Mair die Gußstücke verschnitten, d. h. ziseliert habe).

Der Perseusbrunnen, der jezt noch in der Mitte des reizvollen Grottenhofes steht, galt stets als ein Werk Hubert Gerhards nach einer Zeichnung des Christoph Schwarz. Rée (S. 93) glaubt an eine starke Teilnahme Candids beim Perseus, den er geradezu den Kanon seiner Kunstweise nennen möchte. Ueber den Meister der Knabenfiguren dieses Hofes ist nichts bekannt.

Ueber Meister und Entstehungszeit des großen und schönen Wittelsbacherbrunnens im Brunnenhofe der Residenz (Fig. 319, S. 431) weiß man auch nichts Bestimmtes. Er gilt als ein gemeinsames Werk Candids und Krumpers; Rée glaubt, daß auf Candid nur die Figuren der „Elemente" auf dem Rande des Beckens zurückgehen. Fest steht, daß bereits im Jahre 1576 an dem Brunnen gearbeitet wurde, und zwar soll als Gießer damals Hans Reissinger von *Augsburg* daran beschäftigt gewesen sein. Später hat der Brunnen Umwandlungen erfahren, und bei dieser Gelegenheit mögen die „Elemente" hinzugekommen sein. In der Mitte des Brunnenbeckens auf reichem Postamente steht die geharnischte Figur Ottos von Wittelsbach, auf dem Becken sind die vier „Elemente" (Neptun, Vulkan, Juno, Ceres) stehend dargestellt, als liegende bärtige Männer sind die vier bayrischen Hauptflüsse (Donau, Lech, Isar, Inn) dargestellt, und zwischen diesen Figuren zieren Tritonen und Seeungeheuer die Brüstung des Brunnens.

Auf der Kuppel eines kleinen Rundtempels im Hofgarten steht eine etwa lebensgroße weibliche Figur (Fig. 320, S. 432), eine etwas eigenartige Darstellung der Bavaria, die schon Hainhofer (1611) in Verbindung mit dem erwähnten Brunnenwerke beschreibt. Das Rundtempelchen wurde im Jahre 1615 errichtet, und wohl etwa gleichzeitig wird die Figur dort auf-

gestellt sein. Angenommen wird, daß sie von Krumper nach Candids Entwurf ausgeführt ist.

Mit einer Reihe vortrefflicher Erzgußwerke ist endlich noch die



Fig. 319. Wittelsbacherbrunnen in München, Residenz (Brunnenhof). S. 430.

Westfassade der Residenz ausgestattet. Auf den Giebelflächen der beiden Portale lagern links die Gestalt der Prudentia und Justitia, rechts die

Fortitudo und Temperantia. Zu den Seiten der Tore sitzen auf Sockeln wappenhaltende Löwen. Zwischen den Portalen steht in einer großen, ebenfalls in Erz gegossenen Nische die gekrönte Madonna mit dem Kinde



Fig. 320. Bavaria in München, Hofgarten. S. 430.

als Patrona Bavariae (Fig. 321, S. 433), und darunter ist eine reiche Laterne für ein ewiges Licht angebracht.

Rée nimmt jedenfalls mit Recht an, daß alle diese Werke, mit Ausschluß zweier Löwen, die nach Gerhards Modellen von Carlo Pellagio (noch unter Herzog Wilhelm V.) für die S. Michaelskirche gegossen wurden (im

Jahre 1615 wurden sie an der Residenz aufgestellt), nach Candids Entwürfen oder Modellen von Krumper ausgeführt sind, und daß wahrscheinlich der Goldschmied Georg Mair die feine Ziselierarbeit besorgt hat.

Im Gegensatz dazu gibt Haeutle (a. a. O. S. 59) an, daß diese Bild-



Fig. 321. Patrona Bavariae in München, Residenz (Westfassade). S. 432.

werke (mit Ausschluß der Löwen) nach Mairs Modellen von Bartholomäus Wenglein gegossen seien, nur die Laterne nach dem Modelle eines Sohnes des Bauamtsverwalters Schön.

Die Bronzewerke der Michaelskirche sind noch im 16. Jahrhundert entstanden. Weit berühmt ist die große Gestalt des Erzengels Michael an der Hauptfassade. Martin Frey erhielt im Jahre 1588 für den Guß

des Bildes 300 fl. und „für St. Michaelbild zu formieren und zu verschnaitten" erhielt Hubert Gerhard im Jahre 1592 800 fl. Rée hält den Maler Christ. Schwarz für den „künstlerischen Urheber" der Gruppe.

In der Kirche sind als bedeutsame Erzgußwerke aus dieser Zeit zu nennen ein großer geflügelter Engel (Fig. 322, S. 434) neben einem schwarzmarmornen Taufbecken, eine knieende Magdalena am Kreuze mit der Gestalt Christi, vier Kandelaber und die Grabplatte und eine Büste Herzogs Wilhelms V. Die figürlichen Werke und die Grabplatte befinden



Fig. 322. Taufengel in München, Michaelskirche. S. 434.

sich nicht mehr am ursprünglichen Standorte. (Gmelin, Die St. Michaelskirche in München. Bamberg 1890, S. 62.)

Der Taufengel, der Kruzifixus mit Magdalena und die vier Kandelaber scheinen nach Peter Candids Entwürfen von Gerhard oder Krumper ausgeführt zu sein, auch Pellagio wird als beteiligt genannt. Das Modell der Magdalena fertigte Hans Reichel, er erhielt im Jahre 1595 „wegen der Magdalena zu Possiren 100 fl."

Eines der großartigsten deutschen Gußwerke aus dieser Zeit ist das Grabmal Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche in *München* (Fig. 323, S. 435); es wurde im Jahre 1622 errichtet. Klarheit über die Beteiligung der verschiedenen Künstler haben bisher die Untersuchungen auch noch nicht zu bringen vermocht. Anscheinend stammt der Entwurf von Peter

Candid, die Ausführung teils von Hans Krumper, teils von Dionysius Frey, der einige der Hauptfiguren goß.

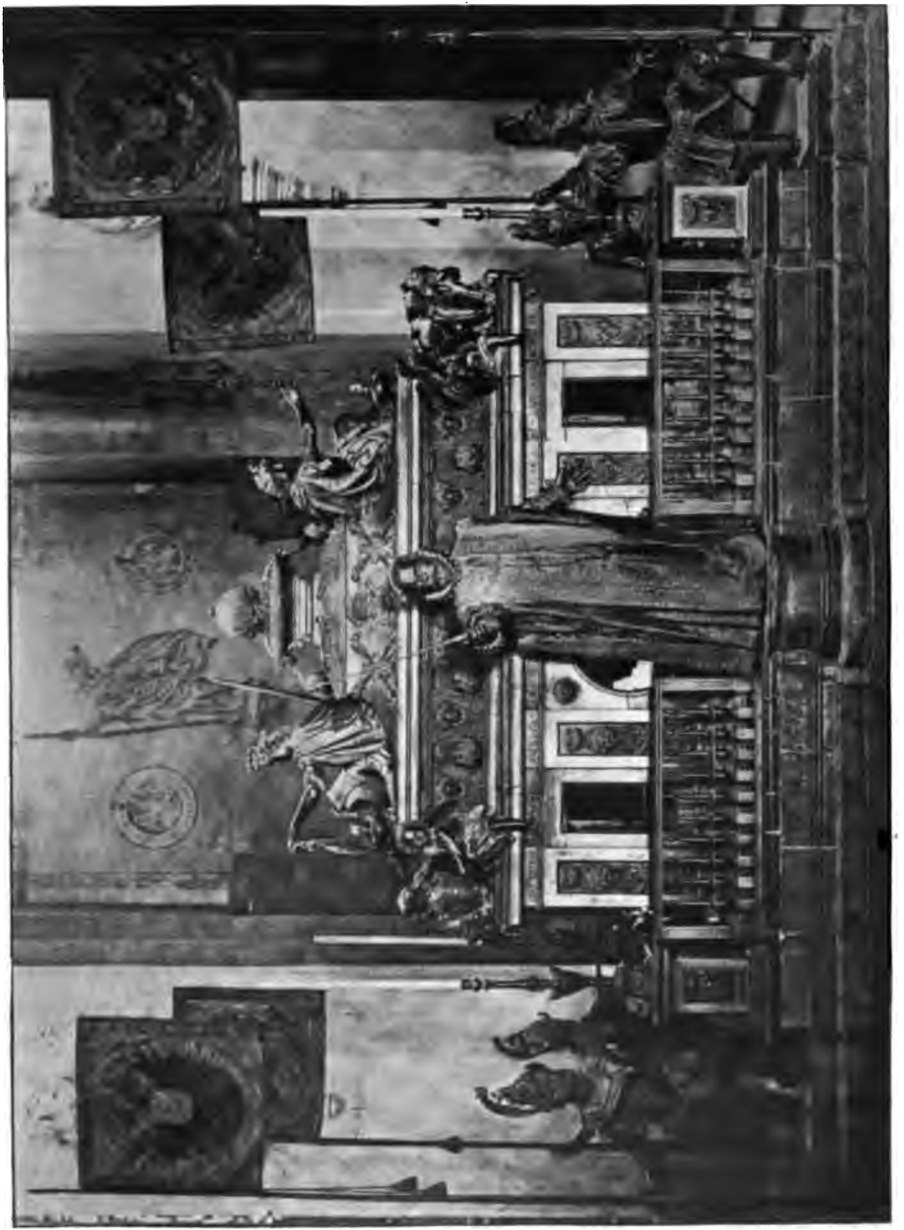


Fig. 323. Grabmal Ludwigs des Bayern in München, Frauenkirche. S. 434.

Die auf den Mitten der Langseiten des Monumentes stehenden Gestalten sind die Herzöge Albrecht V. und Wilhelm IV. Die knieenden

geharnischten Männer auf den Ecken tragen Standarten mit Inschriften, die auf die vier mit dem bayrischen Herrschershause zusammenhängenden Kaiser und deren Gemahlinnen Bezug haben. Oben auf den Schmalseiten des Aufbaues thronen zwei Tugendgestalten, die Weisheit und Tapferkeit. Die Länge des Monumentes ist 4,80 m, die Breite 3,20 m, die Höhe 3,80 m (vergl. Kunstdenkmäler Bayerns von Bezold und Riehl, Bd. I, Lieferung 13, S. 974 ff.; Zeitschrift d. Münch. Kunstgewerbevereins 1893, S. 35 ff. und S. 41. ff. und Rée, Peter Candid, S. 85 ff. und S. 229).

Ursprünglich in der Frauenkirche auf dem Hochaltare stand auch die Madonnenfigur, die seit dem Jahre 1638 auf dem Marienplatze hoch oben auf der bekannten Säule steht. Die Figur dürfte auch nach Candids Entwurf von Krumper ausgeführt sein, die übrigen Teile der Säule sind jedoch erst nach Candids Tode von anderen Künstlern geschaffen. Fest steht, daß die Kindergruppen von Bernhard Ernst gegossen sind, doch weiß man nicht, ob auch die Modelle dazu von ihm herrühren. Man hat auch als Mitarbeiter an der Säule den Bildhauer König und den Glockengießer Küstler genannt, doch sind urkundliche Belege dafür nicht zu erbringen.

Die Säule erhebt sich auf einem Unterbau, auf dessen Ecken Engel mit Ungeheuern kämpfen, die den Aberglauben, die Pest, den Krieg und die Hungersnot darstellen sollen. Diese Gruppen, die Zierate in der Kehle unter der Säulenbasis, das Kapitäl der Säule und die Ecklaternen auf der das Monument umschließenden Balustrade sind wie die Madonna oben in Erz gegossen, die übrigen Teile sind in Marmor ausgeführt.

Im Nationalmuseum in *München* sind außer den früher genannten Figuren der Jahreszeiten zwei etwa halblebensgroße Bronzegestalten derselben Zeit, eine Virtus und eine Venus erhalten, die auch als Arbeiten Krumpers nach Candid gelten (Rée glaubt, daß nur die Virtus auf Candid zurückgeht). Das Museum besitzt ferner eine bronzene Kolossalgruppe von Mann, Frau und Kind auf hohem Postament, die als Werk Hubert Gerhards angesehen wird und für die als Mitarbeiter Carlo Pellagio und die Gießer Pietro di Neve, Kornel Anton Man, Martin Frey in München und Peter Wagner zu Augsburg genannt werden. Diese ursprünglich im Schloßhofe zu *Kirchheim,* später in *Augsburg* aufgestellte Gruppe, deren Bedeutung nicht feststeht, wurde im Jahre 1590 in Hans Fuggers Auftrage ausgeführt.

Endlich sei von den in *München* befindlichen Werken noch das im Jahre 1589 errichtete Bronzeepitaph mit der lebensgroßen Reliefligur des Herzogs Ferdinand von Bayern angeführt, das jetzt in der Heiliggeistkirche aufgestellt und nur seiner Entstehungszeit wegen dem Gerhard zugeschrieben ist.

Hubert Gerhards Hauptwerk, von dem Rée auch annimmt, daß der Entwurf auf Candid zurückgeht, ist der große Augustusbrunnen in *Augsburg* (Fig. 324, S. 437). In den Jahren 1590 und 1591 erhielt Gerhard Zahlungen für seine Arbeiten an diesem Brunnen, im ganzen etwa 3000 fl.

Rée glaubt, daß Gerhard auch die Ziselierung der Figuren im wesent-



Fig. 324. Hubert Gerhard, Augustusbrunnen in Augsburg. S. 437.

lichen selbst ausgeführt habe, und daß von den Goldschmieden Gregor Mair, der im Jahre 1591 für „die großen Bilder zum rörpronnen zu verschneiden" 470 fl. erhält, und Jakob Schönerer, der in den Jahren 1591 und 1593 für seine Mitarbeit 294 fl. empfängt, nur die feine Ziselierung der Haare, Gewänder, Schmuckteile etc. besorgt wurde. Die 2½ m hohe Figur des Augustus goß Peter Wagner, ein tüchtiger *Augsburger* Gießer, und erhielt 270 fl. dafür.

Die großen Figuren auf dem Beckenrande sollen die einst bei Augsburg zusammenfließenden Flüsse Singold, Wertach, Lech und Brunnenbach darstellen. Das hohe mittlere Steinpostament für die Augustusfigur ist



Fig. 325. Brunnensäule in Kempten. S. 438.

mit Ausnahme der Kinderfiguren mit den wasserspeienden Delphinen und der Bocksköpfe im 18. Jahrhundert erneuert.

Ein höchst anmutiges, weniger umfangreiches Gußwerk, die bronzene Brunnensäule auf dem Marktplatze in *Kempten* in Bayern (Fig. 325, S. 438), steht in seiner Formgebung den Candid-Krumperschen Arbeiten so nahe, daß man sie diesen Künstlern zuschreiben würde, auch wenn nicht bekannt wäre, daß sie im Jahre 1601 in *Weilheim*, der nahe bei *München* gelegenen Heimat Krumpers, gegossen ist.

Den Werken der hervorragendsten süddeutschen Erzkünstler sollen in gruppenweiser Betrachtung die wichtigeren, noch im Laufe des 16. Jahrhunderts in Erzguß ausgeführten Brunnen, Grabmäler, Taufkessel etc. anreiht werden.

Die Erfindung und Gußausführung kunstreich gestalteter Erzbrunnen zeichnet die süddeutschen Gießer des 16. Jahrhunderts ganz besonders vor denen des übrigen Deutschland aus — in Norddeutschland ist aus jener Zeit nur in *Lüneburg* von einem Marktbrunnen der nicht sehr bedeutende Schaft mit bekrönender

Diana aus Bronze erhalten; über die süddeutschen Arbeiten dieser Art möge zuerst weiteres berichtet werden.

Zu den bedeutendsten Bronzebrunnen des 16. Jahrhunderts gehört der



Fig. 326. Brunnen in Prag, Belvederegarten. S. 440.

im Belvederegarten zu *Prag*. Mit dem Entwurf dieses Gußwerkes wurde im Jahre 1562 vom Kaiser Ferdinand sein Hofmaler Franz de Tertio

beauftragt. Das Holzmodell schnitzte Hans Preysser, der Bildhauer Erzherzogs Ferdinand in *Prag,* und den Erzguß führte Thomas Jarosch aus *Brünn*, kaiserlicher Büchsenmacher auf der Prager Burg, aus mit Beihilfe von Laurenz Klička (Křička) und Wolf Hofprugger (Fig. 326, S. 439).

Ein in Erz gegossenes Brunnenwerk eigener Art, das in den Jahren 1589—1590 von Marx Wennig und Thomas Auer gegossen wurde, befindet sich im Hofe des Landhauses in *Graz* in Steiermark (Fig. 327, S. 441).

Der metallene Schmuck dieses Brunnens hat die in jener Zeit gerade im südöstlichen Deutschland so vielfach in Schmiedeisen ausgeführte Form einer Laube. Das mit Meerjungfrauen, Delphinen und Genien ausgezierte Laubendach ruht auf fünf reich gegliederten Säulen, die unten an den Ecken der Steinbrüstung als Satyrkaryatiden gestaltet sind.

Bezahlt wurden für den Brunnen insgesamt 860 fl. 24 kr.

Die beiden Meister waren in *Graz* ansässig, über Auer weiß man näheres nicht, wohl aber über Wennig.

Marx Wennig war der Sohn des Regensburger Büchsenmeisters Georg Wennig, erlernte bei diesem, wie er selbst angibt, die Gießerei und lebte bis 1575 ebenfalls in *Regensburg.* In diesem Jahre bewarb er sich um die Stelle eines „Püchsen- und Glockengießers" in *Graz*, doch erst auf ein zweites Gesuch hin hatte seine Bewerbung Erfolg, und seine Tätigkeit als solcher ist zu verfolgen (vergl. Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1889, N. F. 15, S. 8 und Repertorium für Kunstwissenschaft 1886, Bd. 9, S. 189).

Ueber einen verlorenen Brunnen, den der schon bei Gelegenheit des Wittelsbacherbrunnens in der Münchener Residenz genannte Augsburger Meister Hieronymus Reissinger für das *Schloß Velthurns* in Tirol goß, sind nur kurze Notizen überliefert (Schönherr, Ges. Schr. S. 639). Wir wissen, daß der Brunnen im Jahre 1584 vollendet war, vom Meister selbst aufgestellt wurde, und daß er 581 fl. 55 kr. dafür erhielt.

Zu Ende des Jahrhunderts begann man in Süddeutschland auch bei sonst aus Stein gefertigten Brunnen die Wasserausflußöffnungen mit grotesken Bronzemasken zu schmücken, insbesondere geschah dieses in *Ulm.*

Die bronzenen Grabmäler Süddeutschlands aus dem 16. Jahrhundert sind, soweit sie nicht bereits angeführt wurden, im allgemeinen künstlerisch und technisch nicht besonders hervorragend, nur weniges ist darüber noch zu sagen.

Ganz besonders zahlreich sind Epitaphien in Franken entstanden und erhalten.

Auf die in *Nürnberg,* besonders auf dem Johannisfriedhof, erhaltenen Arbeiten dieser Art wurde verschiedentlich hingewiesen; zahlreiche Ab-



Fig. 327. Brunnenlaube in Graz, Landhaus. S. 440.

bildungen finden sich in dem Tafelwerk von Gerlach und Bösch, Die Bronzeepitaphien der Friedhöfe zu Nürnberg, Wien, 1896. In welchen Gießhütten außer der Vischerschen noch die Erzgrabplatten im *Würzburger* Dome und in der Neumünsterkirche gegossen sind, ist nicht bekannt.

Einige Bronzeepitaphien der Stiftskirche in *Aschaffenburg*, z. B. das des Melchior von Grönroth vom Jahre 1584, wurden von Hieronymus Hack aus *Mainz* gegossen.

Verschiedene Gießernamen haben uns die Epitaphien im *Bamberger* Dome und der Michaelskirche überliefert. Hans Krebs in *Bamberg* goß die Platte des Domdechanten Georg Stiber († 1515), Kunz Müllig in *Bamberg* goß die Tafeln des Andreas Tockler († 1535) und Reimers von Streitberg († 1541), Sebastian Roth in *Forchheim* goß die Platten Kaspars von Würzburg († 1571) und Philipps von Seckendorf († 1573), Balthasar Lichtenfelser in *Bamberg* goß die Grabtafel Joachims von Rotenhan († 1593) und für die Pfarrkirche in *Weismain* die Tafel des Peter Schrötz († 1594).

Ueber die Gießer der Grabtafeln in der Pfarrkirche in *Lichtenfels* ist nichts bekannt.

Einige bemerkenswerte Grabplatten sind noch im südlichen Baden in *Meßkirch*, *Radolfzell* und *Villingen* erhalten. Die Platte des Pankraz Labenwolf in *Meßkirch* wurde bereits erwähnt, noch ein anderer zu großem Ansehen gelangter Gießer hat dorthin ein schönes Werk geliefert, Wolfgang Neidhardt aus *Ulm*.

Neidhardt goß das Epitaph des Grafen Wilhelm von Zimbern. In einer reichen mit Wappen ausgestatteten Umrahmung ist im Mittelrelief der Ritter vor einem Kruzifix knieend dargestellt, ihm zu Füßen liegt ein Löwe, hinter ihm steht sein Pferd, die Stadt Jerusalem bildet den Hintergrund. Das Werk ist bezeichnet „Aus dem feur bin ich geflossen Wolfgang Neidhardt in Ulm hat mich gossen 1599".

Das dort befindliche Epitaph des Herrn Jakob Freiherrn von Waldburg und Wolfegg († 1589) ist in gleicher Weise wie das Zimbernsche Epitaph von Jonas Gesus zu *Konstanz* bezeichnet.

Ein vortreffliches Werk ist auch die etwas ältere Gedächtnisplatte des Wolff von Honburg in *Radolfzell*, sie ist bezeichnet: „Aus dem Feir flos ich Hans Algeer gos mich zu *Ulm* Got sei mit uns allen 1568."

Die Bronzegedenktafel des „erenhafft und from jeronymus baldter" in *Villingen* ist H. K. bezeichnet, was man als Hans Krauth gedeutet hat, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dort als tüchtiger Hafner ansässig war; wer den Guß der Platte besorgte, ist nicht bekannt.

Im nördlichen Deutschland entstand die umfangreichste, mit lebensgroßen vergoldeten Bronzefiguren ausgestattete Grabmalanlage des 16. Jahrhunderts in dem als Grabkapelle Herzogs Heinrich des Frommen († 1541) und seiner Nachkommen ausgestatteten Chorraume des Domes zu *Freiberg* in Sachsen.

Der erste Plan zu diesem großartigen Werke wurde im Auftrage des Kurfürsten August im Jahre 1585 von dem Architekten Nosseni aus-



Fig. 828. Figur der Kurfürstin Anna in Freiberg, Dom. S. 444.

gearbeitet. Seit dem Jahre 1590 war der Bildgießer Carlo de Cesare aus Florenz in *Freiberg* damit beschäftigt, die zwischen der reichen Säulen- und Pilasterbekleidung der Wände aufgestellten Figuren zu gießen (Fig. 328, S. 443).

Nur eines der acht erzenen Fürstenbilder, die Statue Johann Georgs I., wurde von dem Venezianer Pietro Boselli gegossen und erst im 18. Jahrhundert aufgestellt.

Den Boden dieser Grabkapelle und der angrenzenden Kapellen bedecken 28 gravierte Bildplatten, die zum Teil dem 17. Jahrhundert angehören. Die Mehrzahl dieser Tafeln, vielleicht alle, wurden in den Werkstätten der zu bedeutendem Ansehen gelangten *Freiberger* Erzgießerfamilie Hilliger oder Hilger nach gelieferten Entwürfen ausgeführt.

Die Todesdaten dieser Platten umfassen einen Zeitraum von hundert Jahren. (Nähere Angaben über die Grabkapelle etc. in Bau- und Kunstdenkmäler d. Kgr. Sachsen, Bd. III, S. 46 ff.)

Das bedeutendste Glied jener Gießerfamilie (vergl. Schmidt, Die Glocken- und Stückgießerfamilie Hilliger, Mitt. d. Freiberger Altert.-Vereins, Heft 4, S. 341) und der Begründer ihres hohen Rufes war der im Jahre 1576 gestorbene Wolf Hilger. Er soll von den Freiberger Platten die der Herzogin Katharina, Gemahlin Herzog Heinrichs († 1561), und die Tafeln für „mindestens sieben der meist in zartem Alter verstorbenen Kinder des Kurfürsten August" gefertigt haben.

Für das Marmorgrabmal des Kurfürsten Moritz im *Freiberger* Dome, das ursprünglich auch als Erzgußwerk geplant war, goß er das Kruzifix, vor dem der Fürst kniet.

Gemeinsam mit Oswald Hilger goß Wolf im Jahre 1545 eine zum Teil bemalte Stiftungstafel mit den Brustbildern des Kurfürsten Johann Friedrich, Luthers und der Prinzen Johann Wilhelm und Johann Friedrich für die Schloßkirche in *Torgau.*

Für die Petrikirche in *Wolgast* goß Wolf Hilger das Epitaph Herzog Philipps I. von Pommern († 1560) (Kugler, Kl. Schriften I, S. 819).

Als teilweise emailliert wird das von dem Meister um 1580 gegossene Epitaph des Sebastian Hilger († 1570) in der Thomaskirche in *Leipzig* bezeichnet (Bau- u. Kunstdenkm. d. Kgr. Sachsen, Bd. 17, S. 75, Taf. XV). In derselben Kirche wird dem Meister das Epitaph des Nikolaus Seleneccer († 1592) zugeschrieben (ebend. S. 76).

Der älteste im Jahre 1538 geborene Sohn Wolf Hilgers war Martin Hilger († 1601). Er fertigte ebenfalls mehrere der Freiberger gravierten Grabplatten (aus den Jahren 1593 und 1594).

In den Jahren 1577—1588 lebte der Meister in *Graz* und entfaltete dort als Stück- und Glockengießer eine umfangreiche Tätigkeit (Mitt. d. Zentralkommission 1889, Bd. 15, S. 2).

Nach des Vaters Tode hatte er die *Freiberger* Werkstatt und auch die Leitung der kurfürstlichen Gießstätte in *Dresden* übernommen.

In *Dresden* goß er 53 messingene „Säulen mit Kapitälen, Postamenten, Bild- und Laubwerk" für die Schranken im Hofe des neuen Stallgebäudes.

Martin Hilger starb im Jahre 1601; er hinterließ mehrere Söhne, die ebenfalls als Gießer Tüchtiges leisteten (s. S. 491).

In Sachsen tat sich im 16. Jahrhundert noch ein Gießer hervor, der vordem in Nürnberg ansässig und mit Peter Vischer nahe verwandt war, Meister Peter Mülich. Der Vater dieses Erzgießers, ebenfalls Peter geheißen und auch Gießer, war verheiratet mit der Schwester Martha des älteren Peter Vischer. Der jüngere Peter Mülich scheint um 1490 in *Nürnberg* geboren zu sein; nachdem er sein Meisterrecht erlangt hatte, wanderte er im Jahre 1523 nach *Zwickau* aus, wo er gegen ein Gehalt von 50 fl. und ein Winterhofkleid in den Dienst des Kurfürsten Friedrich des Weisen trat.

Er goß vornehmlich Geschütze, doch sind auch einige Epitaphien von ihm bekannt.

In der Stadtkirche zu *Weimar* sind die Grabplatten der Margareta Johanna, Tochter Johanns des Beständigen († 1535), und Johann Friedrichs I. Sohn Johann Ernst (geboren und gestorben 1536) von ihm im Jahre 1536 gegossen und beide voll bezeichnet. Vom Jahre 1539 befindet sich eine von ihm gegossene Denktafel des Anarck Herrn zu Wildenfels-Schönkirchen und Ronneburg auf dem Schloß zu *Altenburg*.

Man nimmt an, daß der früher genannte Kunz Müllig (Mülich, Mühlich), von dem zwei Epitaphien in *Bamberg* erhalten sind, der Bruder Peters gewesen ist (Bergau, Die Stückgießer Mülich, Wartburg 1882, S. 9).

Sachsen und Thüringen ist verhältnismäßig reich an zum Teil tüchtigen bronzenen Grabmälern aus dem 16. Jahrhundert, deren Bezeichnungen uns noch verschiedene Meister nennen, über die jedoch bisher Näheres nicht bekannt ist.

Bemerkenswerte Gußwerke befinden sich außer den bereits angeführten aus dieser Zeit noch im Dom und in der Liebfrauenkirche zu *Halberstadt* (darunter aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Platten von Hans Meisner und Hans Wilken in *Braunschweig* und von Georg Wolgast in *Halle*), in der Marienkirche zu *Wittenberg* (Denkmal Lindemann von Ulrich Grebel in *Leipzig* 1536 gegossen), in *Eisleben* (Grabmal des Grafen Hoyer von Mansfeld vom Jahre 1541), im *Merseburger* Dome (Grabmal des Thilo von Trotha, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, des Sigismund von Lindenau [† 1544] u. a.), in *Leipzig* ehemals in der Johanniskirche und Johanniskirchhof, in der Thomaskirche und in der Paulinerkirche (darunter Platten der Meister Christoff Grosse und Joh. Behem), im Dome zu

Erfurt (gravierte Grabplatte des Kanonikus Herm. Schindeleyb [† 1427] und Reliefgußplatte des Konrad von Breitenbach [† 1579] mit der Signatur des Melchior Möringk, der 1584—1636 in *Erfurt* als Gießer ansässig war), in der Stadtkirche zu *Weimar* (darunter die Platten Johann Friedrichs I. des Großmütigen und seiner Gemahlin; die „Visierung" dazu wurde von Peter Maler geliefert, die „Muster zu den Messingtaffeln" von Bildschnitzer Hermann zu *Erfurt* und der Guß wurde besorgt von Jakob Schlaf in *Eisleben*) und in der Stadtkirche zu *Jena* (Grabplatte Dr. Martin Luthers, die ursprünglich für sein Grab in Wittenberg bestimmt war). (Näheres über alle diese Werke in Bau- und Kunstdenkmälern der Provinz Sachsen, des Königreichs Sachsen und Thüringens.)

Schlesien ist arm an bronzenen Grabdenkmälern aus dem 16. Jahrhundert.

In *Breslau* befinden sich einige Platten in der Magdalenenkirche und eine Platte vom Jahre 1540 (bez. V. A. G. H.), ganz ähnlich der Grabplatte des Bischofs Johann IV. Roth im Dome von Peter Vischer, an der Südseite der Elisabethkirche. Einige Grabplatten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts sind in *Annaberg*, eine aus dem Ende des Jahrhunderts in *Nieder-Planitz* erhalten. Vielleicht entstanden auch die Platten Konrads von Sagan und des Boleslaus Altus in *Leubus* erst im 16. Jahrhundert.

Auch im nördlichen Westdeutschland sind nicht viele Erzgrabmäler aus dem 16. Jahrhundert erhalten. Doch sind einige ausgezeichnete Werke darunter.

In der Martinskirche in *Kassel* befindet sich aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die treffliche Reliefgrabplatte der Christina von Sachsen, Gemahlin Philipps des Großmütigen, über deren Meister wir Genaueres wissen. Zum wenigsten ist zweifellos festgestellt, daß das Modell von Philipp Soldan von Frankenberg in Hessen herrührt, einem Meister, der besonders zahlreiche Modelle für gußeiserne Ofenplatten gefertigt hat (Bickell, Die Eisenhütten des Klosters Haina und der dafür tätige Formschneider Philipp Soldan von Frankenberg. Marburg, Elvert 1889).

Im Rheinlande befindet sich eines der köstlichsten Erzgußwerke aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts überhaupt, in der Schatzkammer des Domes zu *Köln*. Es ist dieses das vergoldete Epitaph des Fürstbischofs von Cambray, Jakob von Croy († 1516), das jedenfalls kurz nach dessen Tode entstand. Ueber die Herkunft oder gar über den Meister ist nichts bekannt, man nimmt an, daß ein flandrischer Künstler dies zierliche Werk schuf.

In Anlehnung an italienische Formen jener Zeit ist eine reiche Nische gebildet, in der in vollrunden Figuren die Anbetung der heiligen drei Könige dargestellt ist. Die Höhe des Epitaphs beträgt nur 1 Meter, die Breite 0,88 Meter und die Tiefe 0,31 Meter.

Zwei gravierte Grabplatten der Aebtissinnen Agnes von Beichlingen († 1533) und Katharina von Tecklenburg († 1560) befinden sich im Dome zu *Essen*.

Die wenigen westfälischen Grabplatten des 16. Jahrhunderts in den Domen zu *Münster* und *Paderborn* sind von höherer Bedeutung nicht.

Im Hannoverschen ist insbesondere die große gravierte Grabplatte in der Großen Kirche zu *Emden* anzuführen, die ehemals das Grab des Magister Hermann Wessels († 1507) deckte, jetzt an der Wand des Abendmahlschores angebracht ist (Beschreibung in Mithoff, Kunstdenkm. und Altertümer im Hannoverschen, Bd. VIII, S. 66). Ueber die Herkunft der Platte ist nichts bekannt, doch ist hier wohl an Flandern zu denken.

Tüchtige Gießer waren im 16. Jahrhundert in Südhannover und im Braunschweigischen ansässig, insbesondere sind die Familien Mente, auch Menten oder Menthen, in *Braunschweig* und Pelckinck, auch Pellckinck oder Pelckin, in *Hildesheim* zu nennen.

Von den in diesen Landen erhaltenen bronzenen Grabmälern sind nur wenige mit Bestimmtheit auf einzelne Meister zurückführbar. Von den im Kreuzgange des Domes in *Hildesheim* befindlichen Platten wurde die des Kanonikus von Veltheim († 1531) von Cort Mente gegossen (Mithoff, Kunstdenkm. und Altert., Bd. III, S. 117 ff.). Derselbe Meister goß im Jahre 1541 die Grabplatte Herzog Erichs des Aelteren in St. Blasien in *Münden* (Mithoff a. a. O., Bd. II, S. 140).

Ueber die Meister einiger vortrefflicher gravierter Grabplatten des 16. Jahrhunderts in *Lübeck* ist wiederum nichts bekannt, bei der Mehrzahl wird flandrische Herkunft anzunehmen sein. In der Marienkirche befinden sich die Platten des Bürgermeisters Tidemann Berck († 1521) und Frau, des Hermann Hutterock († 1505) und Frau, des Bartholomäus Heisegger († 1517), des Gotthard von Hoveln († 1555), des Senators gleichen Namens († 1571) und Frau, und der Eheleute Gruber „gemaket unde gelecht Anno 1557“.

In der Jakobikirche ist die jetzt an einem Pfeiler angebrachte Grabplatte des Erzpriesters Karsten Middeldorp († 1562) und Frau anzuführen, im Dome die Platte des Bischofs Johann Tidemann († 1561).

Ein Meister Tile Bruick oder Bruith (vermutlich in Flandern) fertigte die ausgezeichnete Grabplatte der Herzogin Sophie von Mecklenburg († 1504) mit deren Reliefﬁgur vor einem Granatapfelteppich und in einer Umrahmung mit Schrift und Wappen in der Marienkirche zu *Wismar* (Crull, Zeitschr. für christl. Kunst I [1888], S. 351 mit Abb.).

In Pommern wurde die Hilgersche Grabplatte in *Wolgast* bereits erwähnt, anzuführen ist außerdem eine Flachrelieftafel Reimers vom Wolde und seiner Frau vom Jahre 1559 in der Marienkirche zu *Anklam* (Kugler,

Kl. Schriften I, S. 818) und ein vermutlich von demselben unbekannten Meister gefertigtes Reliefepitaph in *Polzin.*

Das hervorragendste Grabmal, das in den Niederlanden aus dem 16. Jahrhundert hier in Betracht kommt, befindet sich als Gegenstück des früher erwähnten Monumentes der Maria von Burgund in der Frauenkirche zu *Brügge.* Dieses im Auftrage Philipps II. von Jacques Jonghelinck in Antwerpen (1530—1606) ausgeführte Grabmal Karls des Kühnen (Fig. 329, S. 448) besteht ebenso wie jenes aus einem reich ornamentierten



Fig. 329. Jacques Jonghelinck, Grabmal Karls des Kühnen in Brügge, Frauenkirche. S. 448.

Marmorunterbau, auf dem die in Bronze gegossene Figur des Toten ruht. Jonghelinck hatte im Jahre 1558 den Auftrag erhalten; er modellierte und goß die Figur, die Wappen und sonstigen Zierate nach Entwürfen des Marc Gheeraerts. Die Figur allein kostete 10500 Livres.

Von Jonghelinck wurden, wie hier erwähnt werden mag, auch noch eine Reihe anderer größerer Erzarbeiten ausgeführt.

Margarete von Parma beauftragte ihn im Jahre 1566, einen Cupido, einen Neptun und zwei Maskarons für „la nouvelle fontaine de la Feuillée" im Park des Palastes der Herzöge von Brabant zu gießen. Ein zweiter Cupido, wiederum als Fontänenfigur bestimmt, wurde ihm

im Jahre 1597 übertragen, außerdem andere Figuren, für die er 500 Florins erhielt.

Im Jahre 1570 erhielt er mit seinem Bruder Nikolas den Auftrag auf acht Bronzestatuen: Apollo, Bacchus, Diana, Saturn, Jupiter, Mars, Merkur und Venus.

Sein Werk war ferner die im Jahre 1571 in der Zitadelle von *Antwerpen* errichtete, aber bald darauf zerstörte, 15 Fuß hohe erzene Denkmalfigur (Reiterstatue?) des Herzogs Alba.

Einen vom *Antwerpener* Magistrat bei ihm im Jahre 1605 bestellten Kruzifixus für die Place de Meir konnte er nicht mehr vollenden (Marchal, La sculpture et les chefs-d'oeuvre d'orfèvrerie Belges, Bruxelles 1895, S. 329 ff.).

Bronzene Taufkessel finden sich ebenso wie früher auch im 16. Jahrhundert am zahlreichsten im nördlichen Deutschland und in den Niederlanden, hier verwendet man auch weiterhin auf diese Gußwerke alle Sorgfalt und bestes Können.

In den Niederlanden haben sich besonders schöne Beispiele in *Zutphen*, in *Ypern* und in *Breda* erhalten (Abb. in Ysendyck unter Fonts baptimaux).

Der Taufkessel in der Walpurgiskirche in *Zutphen* (Fig. 330, S. 449) ist der einzige, über dessen Entstehungszeit und Meister wir etwas wissen, Gilles van den Eynde in *Mecheln* goß ihn im Jahre 1527. Der Kessel ist in Form eines Kelchglases gebildet, der breite, auf sechs Löwen ruhende Fuß und das Gefäß sind reich profiliert, sonst ohne besonderen Schmuck.



Fig. 330. Gilles van den Eynde, Taufbecken in Zutphen, Walpurgiskirche. S. 449.

Reichgestaltet und mit Figuren geschmückt ist der Deckel; er ist turmartig aufgebaut mit Strebepfeilern und Fialen und in den Einzelheiten

mit den von Italien übernommenen Formen ausgeziert. Jünger, wohl erst um das Jahr 1600 entstanden, ist das Taufbecken in St. Martin zu *Ypern*. (Ysendyck gibt an, daß es seinem Formcharakter nach ein Werk des Bildhauers Taillebert sein könnte.) Ein gedrücktkugeliges Becken wird von einem runden Schaft und vier Hermen getragen, denen auf dem mäßig hohen Deckel vier Karyatiden entsprechen, die eine profilierte Platte tragen.

Das reizvollst erfundene Werk ist aber der Taufkessel in der Großen Kirche zu *Breda*. Der Beckenteil ist wiederum kelchförmig, doch im Querschnitt vierpaßartig. Die Wülste und Kehlen an Gefäß und Fuß sind mit Pfeifen und Blattborten geschmückt, am Gefäß sind außerdem Köpfe mit Ringen im Maule rundlaufend angeordnet. Der Deckel ist turmartig ausgestaltet; vier schlanke vierkantige, allseitig mit Kandelaberornament bedeckte schlanke Pfeiler, die oben durch durchbrochenes Ornament verbunden sind, und ein rundes Mittelsäulchen tragen eine quadratische profilierte Platte. Auch diese Platte ist ringsum mit Ornamentfüllungen bereichert. Auf den Ecken ragen fialenartige Glieder auf und in der Mitte ein kräftiger profilierter Schaft.

Den niederländischen Taufkesseln, besonders dem in *Breda*, im Aufbau nahe verwandt sind die Taufen in *Emmerich* (Aus'm Weerth, Taf. II[4]) und in der Martinikirche zu *Minden*, diese mit Hausmarke, Wappen und Jahreszahl 1583 (Blätter für Archit. u. Kunsthandw. Bd. 14, Taf. 119).

In *Kölner* Kirchen sind drei Bronzetaufbecken des 16. Jahrhunderts anzuführen, die dort entstanden sein werden. Der Taufkessel in St. Maria im Kapitol mit dem Reiterbilde des heiligen Martin ist im Jahre 1594 vom Meister H. Weckrat gegossen. Ueber den Taufkessel in St. Peter, der ebenfalls mit einem Reiterbilde geschmückt ist, ist nur das Entstehungsjahr 1569 durch die Inschrift bekannt. Nur dem Formcharakter nach dem 16. Jahrhundert zuzuweisen ist das pokalförmige Taufbecken in St. Kolumba, auf dessen Deckel als Bekrönung die Taufe Christi durch Johannes dargestellt ist (siehe Fig. 76 auf S. 99).

Ein vortrefflicher pokalförmiger Bronzetaufkessel, wohl noch aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, ist in der Elisabethkirche zu *Marburg* erhalten und laut Inschrift ein Werk des Jakob Rottenberger. Am zierlichen Fuße ist in vollrunden Figuren die Taufe Christi durch Johannes dargestellt. Das Gefäß umziehen oben Schriftbänder und ein erhabener Rankenfries mit Engelsköpfen. Den flachen Deckel bekrönt die Halbfigur Gottvaters.

Ein reicheres Werk ist auch das von einem unbekannten Meister im Jahre 1568 vollendete Taufbecken in der Stadtkirche zu *Stadthagen* (Beschreib. Darst. d. älteren Bau- und Kunstdenkm. d. Fürstent. Schaumburg-Lippe S. 65).

In Hannover und Braunschweig ist eine Gruppe von untereinander

fast gleichen, reich geschmückten Taufkesseln besonders bemerkenswert, die von verschiedenen bekannten Gießern zu verschiedenen Zeiten ausgeführt wurden und sich in *Hildesheim*, *Peine*, *Goslar* und *Helmstedt* befinden.

Alle sind pokalartig gegliedert und mit einem Deckel versehen. Die breite Fußplatte wird gewöhnlich von Kinderfiguren getragen, an dem durch einen starken Wulst unterbrochenen Schaft sind die Figuren der Apostel angebracht und flache biblische Reliefs mit vielen Figuren bekleiden die Wandung. Am flachrunden Deckel sind ringsum aneinander gereihte, flach kleeblattbogige Felder ebenfalls mit figürlichen Reliefs gefüllt. In der Mitte des Deckels erhebt sich ein starker profilierter Schaft, dessen Bekrönung eine Darstellung der Dreieinigkeit bildet.



Fig. 331. Dietrich Mente, Taufbecken in Hildesheim, Michaelskirche. S. 452.

Das älteste Beispiel dieser Gruppe ist der Taufkessel des Hans Sievers vom Jahre 1547 in S. Andreas in *Hildesheim*; er ist bezeichnet in lateinischen Majuskeln: Got is unser Hoffnung. Hans Sivvercz hat mich gegossen Anno MCCCCCXXXXVII (Mithoff, Kunstdenkm. u. Altert. Bd. III, S. 152).

Hans Pelkinck in *Hildesheim* goß im Jahre 1561 das Taufbecken für die Jakobikirche in *Peine* (Mithoff a. a. O. S. 213). Magnus Karsten in *Goslar* goß im Jahre 1573 den Taufkessel für die dortige Marktkirche (Mithoff a. a. O. S. 55). Mante Pelkinck in *Hildesheim* goß im Jahre 1590 den Taufkessel für S. Stephani in *Helmstedt* (Bau- und Kunstdenkm. d. Herzt. Braunschweig, I, S. 64, Taf. XI) und im Jahre

1592 das Taufbecken in der heiligen Kreuzkirche in *Hildesheim* (Mithoff a. a. O. S. 140). Das jüngste Beispiel der Gruppe endlich goß erst im Jahre 1618 Dietrich Mente in *Hildesheim* für die dortige Michaelskirche (Fig. 331, S. 451).

Ein Meister Heinrich Mente zu *Braunschweig* nennt sich schon auf dem Taufbecken vom Jahre 1508 in der Stephanskirche zu *Tangermünde*, und mit dem Zusatz „der Jüngere" bezeichnet sich offenbar derselbe Meister auf dem Taufkessel vom Jahre 1510 in *Northeim* (Mithoff a. a. O. Bd. II, S. 159).

Der schon früher (S. 447) genannte Meister Cord Mente goß im Jahre 1571 die mit sechs Reliefbildern geschmückte sogen. Juliustaufe für die Marienkirche in *Wolfenbüttel*. (Ueber die Gießerfamilie Mente finden sich ausführlichere Nachrichten in: Mithoff, Mittelalterl. Künstler u. Werkmeister Niedersachsens etc. Hannover 1883. S. 222 ff.)

Den Deckel zu der Taufe in der Lambertikirche zu *Hildesheim* vom Jahre 1504 goß nach der Mitte des Jahrhunderts Hans Meißner zu *Braunschweig*, von dem auch andere Werke erhalten sind, und der, wie man weiß, unter dem Namen Hans von Nürnberg im Jahre 1551 auf zehn Jahre vom Rate zu Braunschweig als Zeug- und Schützenmeister angestellt wurde.

Die ehernen Taufkessel des 16. Jahrhunderts in Holstein und Mecklenburg sind künstlerisch von höherem Interesse nicht, die bezeichneten Werke mögen nur aufgezählt werden.

Den Taufkessel in *Mölln* goß im Jahre 1509 Peter Wulf. Meister Reumer goß im Jahre 1515 den in *Flintbeck*. Die Taufen zu *Kröpelin* vom Jahre 1508 und in der Petrikirche zu *Rostock* vom Jahre 1512 goß Andreas Ribe (Zeitschr. f. chr. Kunst 1894, S. 378). Evert Wichtendahl goß im Jahre 1570 den Taufkessel in *Plau* (Schlie, Kunst- und Gesch.-Denkm. i. Großhzt. Mecklenb. Bd. IV, S. 591 mit Abb.).

Der Taufkessel in der Marienkirche zu *Danzig* soll ebenso wie das schöne ihn umgebende Messinggitter in den Jahren 1551—1555 in *Utrecht* gegossen sein (Lübke, Deutsche Renaiss. Bd. II, S. 236).

Eine durch reichen, turmartig durchbrochenen und mit Figuren ausgestatteten Deckel bemerkenswerte eherne Taufe in der Marienkirche zu *Salzwedel* goß mit dem umschließenden Gitter in den Jahren 1520—1522 Meister Hans von Cölln zu *Nürnberg* (Fig. 332, S. 453). Andere bemerkenswerte Bronzetaufkessel süddeutscher Meister sind aus dem 16. Jahrhundert kaum anzuführen.

Um Taufkessel und Sakramentshäuschen aufgestellte oder auch als Chorschranken verwendete Messinggitter sind aus dem 16. Jahrhundert verschiedentlich in reicherer Ausführung besonders in Deutschland und den Niederlanden erhalten. Bisweilen sind bei diesen Gittern alle Teile

in Metall gegossen, bisweilen ist auch das allein gegossene dünnere Stabwerk in ein aus Stein und Holz gebildetes Gerüst eingefügt, so ist es z. B. bei dem großen Chorgitter in St. Bavo zu *Harlem*. Bei diesem zu



Fig. 332. Hans von Cölln, Taufbecken in Salzwedel, Marienkirche. S. 452.

Anfang des 16. Jahrhunderts gefertigten Gitter sind in rhythmischem Wechsel verschiedenartig gestaltete Stäbe oben durch ein reich verschlungenes Bogen- und Rankenwerk verbunden, und ein gleichartiges, durchbrochenes Ornament bildet über der oberen Rahmenleiste die Bekrönung.

Das Tabernakelgitter in der Jakobikirche zu *Löwen* ist bezeichnet: Dit Werck heft ghegote Jan Veldener A° 1568. Gruppenweise, zwischen stärkeren, mit Hermen ausgestatteten Pfeilern angeordnete, kannelierte Säulchen tragen ein Gebälk, auf dem über den Pfeilern die Evangelistenfiguren stehen, und auf dem zwischen den Figuren eine reiche durchbrochene Rollwerkbekrönung mit Fruchtbündeln, Masken und einer weiblichen Mittelherme, fünf Kerzendorne trägt.

Ein künstlerisch vielleicht noch höher stehendes Gitter umgibt das Tabernakel in S. Leonard zu *Leau*, es soll nach dem Entwurfe des Cornelis de Vriendt (Floris) in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgeführt sein. Zwischen kannelierten Pfeilern sind schlanke Baluster gruppenweise vereinigt, darüber sind auf dem Gebälk zwischen je zwei Leuchtern reiche durchbrochene, aus Bandwerk, Figuren und Fruchtbündeln gebildete Bekrönungen angebracht, aus denen in der Mitte auch ein Kerzenhalter herauswächst (diese drei Gitter sind abgebildet bei Ysendyck).

Bereits erwähnt wurde, daß das Taufbeckengitter in der Marienkirche zu *Danzig* eine niederländische Arbeit kurz nach der Mitte des 16. Jahrhunderts ist. Zierliche korinthische Säulen, die im unteren Teile mit Ornament umkleidet sind, tragen ein Gebälk mit verziertem Fries.

In der Marienkirche in *Lübeck* ist ein messingenes Chorgitter erhalten, als dessen Entstehungsjahr 1518 angegeben wird. In seiner Ausgestaltung ist es dem Harlemer Gitter verwandt, und man ist auch bei dem Lübecker Gitter geneigt, an niederländische Herkunft zu denken (siehe d. Abb. auf S. 374).

In demselben Formkreise und noch unbeeinflußt von italienischen Vorbildern ist auch das oben angeführte *Salzwedeler* Taufgitter gestaltet.

Im Aufbau dem Löwener Gitter verwandt ist das in der Marienkirche zu *Rostock*. Dieses nicht mehr vollständige, jetzt die Taufe umgebende Gitter war ehemals als Schranke vor dem Altar im Chore aufgestellt (Schlie a. a. O. Bd. I, S. 26 mit Abb.).

Eines der bedeutendsten Messinggitter des 16. Jahrhunderts, bei dem wohl deutsche Künstler nicht unbeteiligt sind, schließt die Jagellonenkapelle im Dome zu *Krakau* ab. Angeblich wurde es in den Jahren 1525—1527 von einem Gießer Servacius nach der Zeichnung eines Meisters Sebald ausgeführt (Odrzywolski, Die Renaissance in Polen, Taf. 15). Aus schlanken Pfeilern, die durch ein Gebälk und schmälere Gesimse verbunden sind, ist ein Gerüst gebildet, das in drei Reihen übereinander mit schlanken profilierten Stäben gefüllt ist. Eine Tür mit Giebelbekrönung unterbricht den Aufbau bis zur Höhe des Gebälkes.

Kunstreicher noch als alle diese Werke war das früher angeführte, vernichtete Gitter, das in Peter Vischers Werkstatt für die Grabkapelle

der Fugger gefertigt und später im Rathause zu *Nürnberg* aufgestellt wurde (s. S. 412).

Abgesehen von den in diesen Gittern angebrachten Türen, kommen auch einzelne in Bronze gegossene Türen im 16. Jahrhundert in Deutschland bisweilen vor, z. B. in der Magdalenenkirche in *Breslau* und in *Schroda* in Posen.

Bronzene Türbeschläge von höherer künstlerischer Bedeutung sind in Deutschland im 16. Jahrhundert nicht viele entstanden. Die besten erhaltenen Werke der Art sind wohl der „Türzieher“ mit der Figur der Lukrezia aus *Schloß Ambras*, jetzt in den Kaiserl. Sammlungen in *Wien*, der vor wenigen Jahren vom Kunstgewerbemuseum in *Berlin* erworbene schöne vergoldete Klopfring (Fig. 333, S. 455), und die im Besitze dieses Museums und im *Hamburger* Museum für Kunst und Gewerbe befindlichen Türklopfer und Griffe, die von Hubert Gerhard und seinen Mitarbeitern für das *Schloß Kirchheim* ausgeführt wurden (Fig. 334, S. 456).



Fig. 333. Türklopfer, Deutschland, 16. Jahrh. *Berlin, Kunstgew.-Mus.* S. 455.

Messingenes Beleuchtungsgerät aus dem 16. Jahrhundert ist in Deutschland nicht selten, doch bieten diese Arbeiten zumeist künstlerisch wenig Hervorragendes. Die Kronleuchter bestehen, wie schon in der Regel im 15. Jahrhundert, aus Armen, die in einem oder mehreren Kreisen um einen profilierten Schaft angeordnet sind. Sofern man nicht, wie beinahe in den meisten Fällen, auch die Einzelformen in Anlehnung an die älteren Vorbilder gestaltete, erhielt jetzt der Schaft unten zur Zier eine kräftige Kugel und die Arme verloren den rankenartigen Charakter, sie wurden strenger ∽-förmig gebildet mit grotesken Endigungen und Verstärkungen. In den Formen der Kronleuchter sind auch die Wandleuchter ausgeführt.

Größere Standleuchter kommen verschiedentlich in Anlehnung an italienische Vorbilder gestaltet vor, selten sind aber große siebenarmige Leuchter aus dem 16. Jahrhundert.

Nur in selteneren Fällen sind die Beleuchtungsgeräte jener Zeit genau datierbar oder gar auf bestimmte Meister zurückzuführen.

Von dem bereits vorher erwähnten Hans Meißner in *Braunschweig*

wurden für den Dom in *Halberstadt* eine Lampe in Laternenform und für die Martinskirche in *Braunschweig* Armleuchter an der Kanzel gegossen.

Zu den schönsten Messingkronleuchtern des 16. Jahrhunderts werden die in der Andreaskirche zu *Eisleben* und in der Stadtkirche zu *Schmalkalden* gerechnet (Lübke, Deutsche Renaiss. II, S. 371 und S. 478).

Gute Lichtkronen und Wandleuchter dieser Zeit haben sich auch in der Georgenkirche in *Wismar* und in der Petri- und Jakobikirche zu *Rostock* erhalten.



Fig. 384.
Türklopfer, für Schloß Kirchheim ausgeführt.
Berlin, Kunstgew.-Mus. S. 455.

In der Marienkirche zu *Danzig* befinden sich Armleuchter vom Jahre 1517.

In der ebenfalls an schönem alten Lichtgerät reichen Nikolaikirche in *Reval* tragen einige Wandleuchter die Jahreszahlen 1557 und 1558; ein großer siebenarmiger Leuchter in dieser Kirche wurde im Jahre 1519 gestiftet.

Zwei Kronleuchter in der Johanneskirche zu *Thorn*, die den früher angeführten Leuchtern in Kolberg, Braunsberg etc. sehr verwandt sind, wurden im Jahre 1580 von Andres Kwgelhan in Thorn gegossen.

Von dem üblichen Schema weicht ein wenig der von Alexander Colin für die Kirche in *Seefeld* entworfene Kronleuchter ab, dessen Originalzeichnung erhalten ist (Schönherr, Ges. Schriften, S. 554).

Die Werke der deutschen Bronzekünstler des 16. Jahrhunderts sind im Vorstehenden nicht annähernd erschöpfend aufgezählt, insbesondere sind die Kleinwerke so gut wie unberücksichtigt geblieben; die Uhren und wissenschaftlichen Instrumente verdienten insbesondere eine eingehendere Betrachtung, als sie hier gegeben werden kann. Angeführt seien als eine interessante Gruppe noch die Schweizer Pastetendosen, die auch aus dem 17. Jahrhundert in trefflichen Beispielen erhalten sind.

Die Treibtechnik in Kupfer und Messing hat in Deutschland im 16. Jahrhundert eine höhere Bedeutung noch nicht gewonnen; als hervorragender Künstler auf diesem Gebiete wird nur Sebastian Lindenast in *Nürnberg* genannt.

In zahllosen Exemplaren erhalten sind besonders aus dem 16. Jahrhundert die in *Nürnberg* mit Hilfe von Stempeln geschlagenen Messingschüsseln, die gewöhnlich ein figürliches Mittelrelief und auf dem Rande rein ornamentale Schriftzeichen aufweisen. Diese Schüsseln finden sich oftmals als Taufbecken verwendet, künstlerische Bedeutung haben sie nur selten (vergl. Stegmann, Zur Geschichte der Herstellung und Verzierung der geschlagenen Messingschüsseln, Mitt. aus dem Germ. Nat.-Mus. 1899, S. 11 f. u. 17 f.).

Italien.

In Italien folgte auf die großartige Entfaltung der Erzgießkunst im 15. Jahrhundert zunächst eine Zeit, in der verhältnismäßig wenige bedeutende Bronzewerke entstanden. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wendet sich der Geschmack wieder in weitgehendstem Maße dem Erz zu, die Meister Benvenuto Cellini, Leone und Pompeo Leoni und Giovanni da Bologna zählen zu den gerühmtesten in der Geschichte der Bronzekunst.

Von dem größten Bildner des 16. Jahrhunderts, von Michelangelo, sind Modelle für die Ausführung in Bronzeguß nur vereinzelt geschaffen worden. Die Statue Papst Julius II. für das Portal von San Petronio in *Bologna*, die im Jahre 1508 von Bernardino d'Antonio gegossen wurde, wurde schon bald nach ihrer Entstehung wieder vernichtet. Die Figur eines jetzt verschollenen, als Geschenk für den Marschall Gié, den Günstling am Hofe Ludwigs XIII. von Frankreich, bestimmten David, goß nach des Meisters Modell Benedetto da Rovezzano (Gaz. archeol. 1885, S. 77 ff., Taf. 9).

Dieser Meister Benedetto (ca. 1480—1560) führte auch im Auftrage Ludwigs XII. das Grabmal Ludwigs von Orléans für die Kapelle der Cölestinerinnen in *Paris* aus; das für die Kapelle in *Windsor* bestimmte Grabmal des Kardinals Wolsey, dessen Bronzeteile im Jahre 1646 als altes Metall verkauft wurden, vollendete der Künstler nicht.

Auch Bernardino d'Antonio hat sich noch anderweitig als Gießer hervorgetan, er führte die große Gruppe der Predigt Johannis des Täufers am Baptisterium in *Florenz* nach dem Modelle des Giov. Francesco Rustici (1474—1554) im Jahre 1511 in Bronze aus.

Rusticis Modelle für ein großes Reiterbild König Franz I. von Frankreich kamen nicht zur Ausführung.

Ein Reiterdenkmal Heinrichs II. von Frankreich erhielt ebenfalls ein italienischer Künstler, ein Schüler Michelangelos, Daniele da Volterra (1509—1566) in Auftrag, doch vollendete er in Bronzeguß nur das Pferd.

Ein Florentiner Bildhauer Piero Torrigiano (1472—1528) war zu Anfang des 16. Jahrhunderts besonders in England tätig; einige treff-



Fig. 335. Jacopo Sansovino, Sakristeitür in Venedig, Markuskirche. S. 460.

liche Grabmonumente mit großen Bronzefiguren sind von ihm in der Westminsterabtei in *London* erhalten (s. S. 482).

Einige größere Erzgußwerke führte im ersten Drittel des Jahrhunderts auch Baccio da Montelupo (1469—1533?) aus; sein Hauptwerk ist die Statue des Johannes Ev. an Or San Michele in *Florenz*.

Die Bronzegruppe der Enthauptung des Täufers am *Florentiner* Baptisterium ist ein Werk des Vincenzo Danti (1530—1576), der auch die sitzende Statue Papst Pauls III. für den Domplatz in *Perugia* ausführte.



Fig. 336. Alessandro Leopardi, Fuß eines Fahnenmastes in Venedig. S. 461.

Die sitzende Bronzefigur desselben Papstes für sein Grabmal im Chor der Peterskirche in *Rom* schuf um die Mitte des 16. Jahrhunderts der Lombarde Guglielmo della Porta, nach dessen Modellen auch für die Cap. Cesi in Santa Maria Maggiore in *Rom* die Statuen der Kardinäle Paolo und Federigo Cesi gegossen wurden.

Für das Grabmal Papst Pauls IV. in der Minerva in *Rom* modellierten und gossen Jacopo und Thomaso Casignola gegen 1560 die Bildnisstatue.

Eine große vor der Santa Casa in der Kirche zu *Loreto* aufgestellte, sitzende Statue des Papstes Sixtus V. goß nach dem Modelle des Bernardino Calcagni ein Meister Anchise Censori. Nach Calcagnis Modell wurde für dieselbe Kirche auch eine Bronzetür ausgeführt, die nach seinem Tode (1593) von Tarqu. Giacometti und Bastiano Sebastiani im Jahre 1600 vollendet wurde.

Für das Grabmal des Kardinals Gaetani de Sermoneto in *Loreto* wurde

nach Calcagnis Modell in den Achtzigerjahren die Figur des Geistlichen in Bronze ausgeführt (Champeaux, Dict. des fondeurs etc.).

Eine Reihe bedeutender Gußwerke schuf der in *Florenz* gebildete, aber seit 1527 in *Venedig* tätige Jacopo Sansovino (1486—1570) für Bauten der Lagunenstadt. Vor allem zu nennen sind die vier um 1550 vollendeten Figuren (Apollo, Minerva, Pallas, Pax) an der nun zerstörten Loggietta. Eine sitzende Statue des Gelehrten Thomas von Ravenna ist über dem Portal von San Giuliano aufgestellt. Berühmt ist die kleine eherne Sakristeitür des Meisters in der Markuskirche (Fig. 335, S. 458), wo auch sechs Reliefs des Meisters mit Darstellungen der Wunder



Fig. 337. Brunnenrand in Venedig, Dogenpalast. S. 462.

des heiligen Markus an der Chorbalustrade und die Statuetten der sitzenden Evangelisten erhalten sind. Für die Frarikirche führte endlich der Meister noch eine kleine sitzende Johannesfigur, die über dem Taufbecken aufgestellt ist, aus.

Lazzaro da Lorenzo, gen. Calamech oder Calamecca († nach 1576), führte für *Messina* eine Bronzestatue des Don Juan d'Austria zur Erinnerung an dessen Sieg bei Lepanto aus (Champeaux, Dict. des fondeurs, Bd. I, S. 220).

In *Venedig* erfuhr die Erzgießkunst überhaupt während des ganzen 16. Jahrhunderts eine besondere Pflege. Zahlreiche tüchtige, wenn auch vielfach kleinere oder mehr ornamentale Bronzewerke entstanden dort und besonders auch im nahen *Padua* damals in großer Menge.

Der Vollender des Colleoni-Monumentes, Alessandro Leopardi,

führte in den Jahren 1501—1505 die drei schönen Bronzefüße der Fahnenmasten vor der Markuskirche aus (Fig. 336, S. 459). Sein Werk sind auch die drei jetzt in der Akademie befindlichen Kandelaber, die zu den Wahlurnen des Großen Rates gehören. Auch ein Teil des reichen Bronzeschmuckes der Grabkapelle des Kardinals Zeno († 1500) in San Marco,



Fig. 338. Girolamo Campagna, Hochaltargruppe in Venedig, San Giorgio Maggiore. S. 462.

die in den Jahren 1505—1515 errichtet wurde, scheint auf ihn zurückzugehen. Diese reiche Grabanlage ist ein Werk verschiedener Meister. Der künstlerische Hauptanteil daran wird den Lombardi zugesprochen, nach ihren Modellen sollen Giov. Alberghetti und Pietro Giovanni delle Campane in Bronze gegossen haben, von denen sich der letztere am Sockel der Madonna auf dem Altare allein bezeichnete.



Fig. 339. Benvenuto Cellini, Perseus, in Florenz, Loggia dei Lanzi. S. 464.

Weit berühmt sind in *Venedig* die beiden bronzenen Brunnenränder im Hofe des Dogenpalastes. Der eine derselben wurde im Jahre 1556 von Nicola de' Conti, der andere im Jahre 1559 von Alfonso Alberghetti ausgeführt (Fig. 337, S. 460).

Aus der Schule Sansovinos ging Alessandro Vittoria aus *Trient* (1525—1608) hervor, der auch eine Anzahl nicht unbedeutender Bronzewerke geschaffen hat. Er fertigte für die Kirche San Francesco della Vigna zwei Statuetten am Weihwasserbecken und drei große Altarstatuen in Bronze. Für die Cap. del Rosario in San Giovanni e Paolo fertigte er die beiden Kandelaber (jetzt im Mus. Correr, siehe Fig. 351, S. 475) und sechs ovale Reliefs mit Propheten und Sibyllen. Einige für seine Darstellungsweise bezeichnende Bronzefiguren besitzt auch das Kgl. Museum in *Berlin*.

Künstlerisch dem Vittoria überlegen ist der ebenfalls als Bronzebildner tätige Schüler Sansovinos Girolamo Campagna. Sein Hauptwerk ist die eigenartige Hochaltargruppe in San Giorgio Maggiore in *Venedig* (Fig. 338, S. 461); die Evangelisten tragen halbknieend eine große Weltkugel mit der Gestalt Christi oben darauf. Für den

Hochaltar von San Redentore schuf er die Bronzestatuen des hl. Markus und Franziskus zu Seiten des Gekreuzigten, für San Tommaso die Statuen des hl. Petrus und Thomas, für S. Maria de' Miracoli die Gestalten des hl. Franz und der hl. Klara vor der Chorbalustrade. Andere Gußwerke des Künstlers befinden sich in *Verona* und *Padua.*

Von Tiziano Aspetti (1552—1607) seien die großen Bronzefiguren S. Pauli und Mosis an der Fassade von S. Francesco della Vigna in *Venedig* angeführt.



Fig. 340. Benvenuto Cellini, Cosimo I. von Medici, in Florenz, Bargello. S. 466.

Als der bedeutendste Meister der Paduaner Gießhütte ist Andrea Briosco, genannt Riccio (1470 bis 1532), zu nennen, er hat insbesondere als Dekorationskünstler Ausgezeichnetes geleistet. Sein berühmtestes Werk ist der große Kandelaber im Santo zu *Padua*, der im Jahre 1516 vollendet wurde (siehe Fig. 350, S. 474). Möbel und Geräte in Bronzeguß für die Bedürfnisse von Küche und Haus sind in größter Mannigfaltigkeit in seiner Werkstatt geschaffen und zumeist jetzt in Museen verwahrt.

Acht Erzreliefs vom Grabmal der Torriani in San Fermo in *Verona* gelangten in den Louvre in *Paris*, eine treffliche Bildnisbüste von seiner Hand befindet sich am Grabmal des Ant. Trombetta im Santo zu *Padua.*

Zu einer über seine künstlerische Leistungsfähigkeit hinausgehenden Berühmtheit gelangte von den italienischen Bronzebildnern des 16. Jahrhunderts Benvenuto Cellini, der im Jahre 1500 in *Florenz* geboren wurde (Plon, Benvenuto Cellini. Paris 1883). Doch wenn auch das Schaffen dieses Meisters nicht ganz dem Bilde entspricht, das eine gläubige Phantasie auf Grund seiner eigenen Ruhmredigkeit von ihm entwarf, so danken wir ihm doch eine Reihe bedeutender Werke und für die Geschichte der Technik und insbesondere der Gußtechnik unschätzbare Dokumente.

In der von Cellini verfaßten Abhandlung über die Goldschmiedekunst und die Bildnerei (Uebersetzung von Justus Brinckmann, Leipzig, Seemann, 1867) beschreibt er aufs genaueste die Einformung, den Guß und alle bei der Ausführung von Gußwerken zu beachtenden Maßnahmen. Diese Mitteilungen enthalten noch einen gesteigerten Wert dadurch, dass die Werke, deren Ausführung er beschreibt, erhalten sind.

Das erste große Bronzewerk des Künstlers entstand in Frankreich,



Fig. 341. Pompeo Leoni, Figuren vom Grabmal Karls V., in Madrid, Escurial. S. 467.

wo er sich während der Jahre 1540—1545 im Dienste König Franz I. aufhielt, es ist das in einem Halbrund komponierte Relief der Nymphe von Fontainebleau, das als Tympanon über einer Tür jenes Schlosses bestimmt war; das Relief befindet sich jetzt im Louvre.

Bekannter noch als dieses Werk ist die in der Loggia dei Lanzi in Florenz auf reichstem Bronzesockel aufgestellte Gruppe des Perseus und der Medusa, die Cellini im Auftrage Cosimos I. von Medici um 1550 ausführte (Fig. 339, S. 462).



Fig. 342. Giov. da Bologna, Neptunsbrunnen in Bologna. S. 469.

Ehe er an den Guß dieser großen, in einem Stück gegossenen Gruppe ging, versuchte er an kleineren Bronzewerken die zur Verfügung stehenden Formmaterialien. Das Relief mit dem Hunde und die Büste Cosimos (Fig. 340, S. 463), beide im Bargello in *Florenz*, entstanden damals.



Fig. 343. Giov. da Bologna, Figur der Badenden auf Fontäne Tribolos in Florenz, Villa Petraja. S. 469.

Außerdem geht eine Reihe erhaltener kleinerer Bronzen, darunter ein Modell des Perseus (im Bargello) auf Cellini zurück, auch das Kgl. Museum in *Berlin* besitzt einige Werke dieser Art, die ihm zugeschrieben werden.

Eine äußerst umfangreiche Tätigkeit als Erzbildner im großen und kleinen entfalteten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Paduaner Leone Leoni (1509—1590) und sein Sohn Pompeo Leoni in zum Teil gemeinsamem Schaffen (vergl. Plon, Leone Leoni et Pompeo Leoni. Paris 1887).

Die großen Bronzewerke dieser Künstler entstanden zu allermeist für das Ausland, besonders für Karl V. und Philipp II. Neben zahlreichen Büsten dieser Fürsten und ihrer Verwandtschaft sind an großen Werken Leone Leonis besonders zu nennen: die allegorische Gruppe mit der Ge-

stalt Karls V., deren Aufschrift „Caesaris virtute domitus furor" auf dessen kriegerische Erfolge hinweist, dann die Statuen Philipps II., der Kaiserin Isabella und der Königin Marie von Ungarn, die alle in den Fünfzigerjahren in *Mailand* gegossen wurden und sich jetzt im Prado in *Madrid* befinden.

Für die Piazza maggiore in *Guastalla* entstand in den Sechzigerjahren die Statue des Ferrante Gonzaga. Eine sitzende Bronzefigur des Vincenzo Gonzaga ist über dessen Grabmal im Palast zu *Sabionetta* aufgestellt.

In der Kathedrale zu *Mailand* befindet sich von Leone Leoni das großartige Grabmal des Herzogs von Marignan mit Reliefs und lebensgroßen Bronzestatuen, darunter die Gestalt des Herzogs; auch zwei große dazu gehörige Kandelaber sind Leonis Werk.



Fig. 344. Giov. da Bologna, Merkur in Florenz, Bargello. S. 469.

Von Leone Leoni wurden in *Mailand* schließlich noch die meisten Statuen für den großen Altar von San Lorenzo im Escurial zu *Mailand* gegossen, der im Jahre 1579 seinem Sohne Pompeo gemeinsam mit dem Architekten Herrera u. a. in Auftrag gegeben und im Jahre 1590 vollendet wurde.

Pompeo Leonis Hauptwerke waren die Grabmäler Karls V. und Philipps II. in der Capilla Major von San Lorenzo im Escurial mit den lebensgroßen vergoldeten Bronzefiguren dieser Fürsten und ihrer nächsten Anverwandten, in Grup-

pen zu je fünf knieenden Gestalten vereinigt (Fig. 341, S. 464). Pompeo Leoni modellierte auch die Statuen des Herzogs und der Herzogin von Lerma (Valladolid, Museum), die in *Madrid* von dem spanischen Gießer Juan de Arfe gegossen wurden.



Fig. 345. Giov. da Bologna und P. Tacca, Denkmal Ferdinands I. von Medici in Florenz. S. 470.

Künstlerisch jenen Meistern überlegen und in der Fruchtbarkeit des Schaffens ihnen nicht nachstehend war der durch seine in Italien geschaffenen Werke zu höchstem Ruhm gelangte vlämische Bildhauer, der

unter dem Namen Giovanni da Bologna (1524—1608) bekannt ist (vergl. Desjardins, Jean de Bologne. Paris, Quantin 1883).

Der in *Douay* geborene Meister erlernte seine Kunst in *Antwerpen*. Im Jahre 1550 kam er nach *Rom*, dann nach *Florenz*. Sein erstes großes Bronzewerk war der schöne Neptunsbrunnen in *Bologna* (Fig. 342, S. 465), den er im Jahre 1563 von Papst Pius IV. in Auftrag erhielt und im Jahre 1567 vollendete. Die Figuren und alle dekorativen Teile sind daran von Zanobi Portigiani in Bronzeguß ausgeführt.



Fig. 346. Giov. da Bologna, Caritas in Genua. Universitätskapelle. S. 470.

Die Brunnenskulpturen des Meisters zählen überhaupt zu seinen besten Schöpfungen. Von hoher Anmut ist die Bronzefigur der Badenden auf der Fontäne Tribolos, die für die Villa di Castello bei *Florenz* entstand und später in die Villa Petraja kam (Fig. 343, S. 466). Die völlig unbekleidete Gestalt ist dargestellt, wie sie das Wasser aus ihren langen Haaren herausdrückt; ein geistvolles Motiv, das auf Tribolo zurückgehen soll. Wahrscheinlich als Brunnenfigur gedacht war auch die köstliche Bronzegestalt des Merkur auf dem Windhauch (jetzt im Bargello in *Florenz*, Fig. 344, S. 467).

Nächst den Brunnen sind des Künstlers bedeutendste Werke mehrere große erzene Reitermonumente, deren zwei in *Florenz* stehen; das Denk-

mal Cosimos I. auf der Piazza della Signoria, das im Jahre 1594 von Giov. Alberghetti im Guß vollendet wurde, und das im Jahre 1608 aufgestellte, von Pietro Tacca gegossene Reiterbild Ferdinands I. auf der Piazza dell' Annunziata (Fig. 345, S. 468). Nicht vollenden konnte der Meister das im Jahre 1604 begonnene Reiterbild König Heinrichs IV. für *Paris* und das im Jahre 1606 begonnene, für *Madrid* bestimmte Denkmal Philipps III.

Von anderen größeren Bronzewerken des Giovanni da Bologna sind besonders anzuführen sechs Statuen der Tugenden (Fig. 346, S. 469), Reliefs und Kinderfiguren für die Cap. Grimaldi in *Genua*, die im Jahre 1580 vollendet wurde (die Bildwerke befinden sich jetzt in der Universitätskapelle), die Statue des hl. Lukas für Or San Michele in *Florenz*, die in den Jahren 1600—1602 entstand und von Alberghetti gegossen wurde, und eine Statue des Mars in der Eingangshalle der Uffizien in *Florenz*. Hervorragend sind ferner verschiedene in Bronze gegossene Kruzifixe des Meisters (in *Florenz, Pisa*, *Dresden* etc.) In großer Menge erhalten (besonders im Bargello in *Florenz*) sind kleinere Bronzen des Meisters, Statuetten, Gruppen, Tierfiguren, teils Nachbildungen größerer Werke und vielfach von Schülern ausgeführt, insbesondere von Antonio Susini.

Die Aufzählung der für die Erzgießkunst des 16. Jahrhunderts in Italien in Betracht kommenden Hauptmeister und ihrer wichtigsten Werke bedarf noch einer Ergänzung; besonders über die Brunnen, die Türen und ihre Beschläge und das Beleuchtungsgerät sei noch einiges hier nachgetragen.

Künstlerisch ausgestaltete Brunnen entstanden in Italien schon seit Jahrhunderten, für ihre Form und Anlage war aber vor dem 16. Jahrhundert der praktische Zweck in erster Linie entscheidend. Dann aber begann man die belebende Wirkung des fließenden oder strahlenden Wassers in der umgebenden Landschaft rein künstlerisch zu schätzen, mit Vorliebe wurden jetzt Brunnen auch in Gärten aufgestellt. Der Charakter der Brunnen des 16. Jahrhunderts erscheint dem der älteren gegenüber wesentlich verändert, dem flüssigen Elemente wird die Bewegung im Aufbau mehr und mehr angepaßt und die Linien der Wasserstrahlen vervollständigen erst das Bild eines jeden Brunnens, ihre Mitwirkung am künstlerischen Eindruck ist von vornherein mitberechnet.

Gilt das im hohen Maße von den Brunnen des Giovanni da Bologna, so trifft es auch zu für diejenigen anderer Meister, insbesondere für die des schon genannten Tribolo, dessen zweite große für die Villa di Castello geschaffene Fontäne mit einer Bronzegruppe des Herkules und Antäus von Bartolommeo Ammanati (1511—1592) bekrönt ist. Im Wettbewerb mit Giov. da Bologna und anderen Meistern erhielt Ammanati auch den Auftrag für den mit großen Bronzefiguren ausgestatteten Neptunsbrunnen

(mit Marmormittelgruppe) auf der Piazza della Signoria in *Florenz*, der im Jahre 1571 vollendet wurde (Fig. 347, S. 471).

Für *Rom* entstand (1585) von der Hand des Taddeo Landini († 1594) die treffliche Fontana delle Tartarughe auf der Piazza Tartarugha mit vier bronzenen Jünglingsgestalten und ebensoviel bronzenen Schildkröten oben auf dem Beckenrande (Fig. 348, S. 472).

Die Erztüren, die in der Geschichte der italienischen Gießkunst solch wichtige Rolle spielen, beschäftigten auch verschiedene Meister des 16. Jahr-



Fig. 347. Bartolommeo Ammanati, Neptunsbrunnen in Florenz. S. 471.

hunderts. Eine Reihe bedeutender Werke der Art ist erhalten, von größerem allgemeinen Interesse sind aber vielleicht die vielfach köstlich erfundenen Türklopfer, die besonders in diesem Jahrhundert mit Vorliebe in Bronze gegossen wurden.

Einer Bronzetür, die Jacopo Sansovino für die Markuskirche in *Venedig* ausführte, wurde bereits gedacht, ebenso der Tür Calcagnis für die Kirche in *Loreto*.

Zahlreiche Künstler wirkten mit an den drei großen Türen der Fassade des Domes in *Pisa*, die an Stelle der durch Feuer zerstörten Türen des 12. Jahrhunderts traten. Die jetzigen Pisaner Türen gelten im allgemeinen als Werke des Giov. da Bologna; neuerdings hat man den künstlerischen

Hauptanteil daran dem Giov. Batt. Caccini (1562—1612) und dem Niederländer Pietro Francavilla (1548—1618) zugesprochen; der Guß dieser Türen wurde von Domenico Portigiani ausgeführt (Beschreibung und Abbildungen in Desjardins, Jean de Bologne. S. 101 ff.).

Die nicht selten 40—50 cm hohen bronzenen Türklopfer haben zumeist eine Lyraform, die mit Blattwerk, Füllhörnern, Delphinen, Muscheln und besonders Figuren oft aufs reichste ausgestaltet ist.



Fig. 348. Taddeo Landini, Fontana delle Tartarughe in Rom. S. 471.

Besonders zahlreich entstanden solche Klopfer für die Paläste der oberitalienischen Städte, und Beispiele des 16. Jahrhunderts finden sich noch häufiger an ihrem ursprünglichen Bestimmungsplatze (Fig. 349, S. 473). Die Mehrzahl der besten Klopfer jener Zeit findet sich in allen größeren Museen Europas zerstreut, ausgezeichnete Beispiele besonders auch im Berliner Kunstgewerbemuseum.

Unter dem italienischen Beleuchtungsgerät in Bronze nimmt im

16. Jahrhundert der Kandelaber die wichtigste Stellung ein, und die größten und reichsten Beispiele entstanden wiederum im nördlichen Italien.

Vor allen berühmt ist der fast 4 m hohe, überaus reich auch mit



Fig. 349. Türklopfer in Venedig, Pal. Trevisan. S. 472.

Figuren geschmückte Erzkandelaber des Andrea Briosco (Riccio) aus der Zeit um 1510 im Santo zu *Padua* (Fig. 350, S. 474). „Dieses Werk resumiert das ganze ornamentale Wissen und Können der damaligen Paduaner; an Fleiß, Gediegenheit, Detailgeschmack hat es kaum seines-



Fig. 350. Andrea Briosco (Riccio), Kandelaber in Padua, Santo. S. 478.

gleichen. Allein es ist des Guten zu viel; die Gliederung hat wohl doppelt so viele Absätze oder Stockwerke, als ein antiker Leuchter bei gleicher Größe haben würde, und diese einzelnen Abteilungen sind untereinander zu gleichartig im Maßstab" (Burckhardt, Cicerone).

Venedig ist besonders reich an trefflichen Beispielen, die alle mehr oder minder Riccios Vorbilde folgen. In der Markuskirche sind vor dem Altar der Madonna zwei Kandelaber des Camillo Alberti vom Jahre 1520 aufgestellt, vor dem Sakramentsaltare stehen zwei Kandelaber des Maffeo Oliviere, die im Jahre 1527 gestiftet wurden. Die Kandelaber des Alessandro Vittoria, die im Jahre 1571 für S. Giovanni e Paolo gefertigt wurden und jetzt im Museo Correr aufgestellt sind, wurden bereits erwähnt (Fig. 351, S. 475). Der Zeit um 1600 entstammen die reichen über 2 m hohen Kandelaber des Andrea d'Alessandro von *Brescia* neben dem Hochaltar in Sa. Maria della Salute (Fig. 352, S. 476); Werke desselben Meisters sind wahrscheinlich der Kandelaber und sechs Leuchter in Santo Spirito.

Vier schöne Kandelaber in der Certosa von *Pavia* wurden nach den Modellen des Annibale Fontana (1540—1587) von Francesco Brambilla gegossen.

Kunstreiche italienische Bronzekandelaber des 16. Jahrhunderts gelangten anscheinend schon früh

auch in deutsche Kirchen, z. B. in die Martinskirche zu *Preßburg*.

In Erz gegossene große Kronleuchter scheinen in Italien auch im 16. Jahrhundert nur wenige entstanden zu sein.

Ein außerordentlich schönes und eigenartig erfundenes Werk ist der durch die Pendelversuche Galiläis berühmt gewordene Hängeleuchter im Dome zu *Pisa*, eine Arbeit des Battista Lorenzi, 1527—1594 (Fig. 353, S. 477).

Ein fast 3 m hoher Kronleuchter in Form eines Palmbaumes mit Figuren und Ornamenten in der Kirche von *Val d'Elsa* soll auf Giovanni da Bologna zurückgehen, als dessen Werk an dieser Stelle auch der bronzene Fackelhalter an einer Ecke zwischen Pal. Strozzi und dem Mercato vecchio in *Florenz* erwähnt sei.

An dieser Stelle zu erwähnen ist auch der äußerst geschmackvolle Fackel- oder Fahnenhalter am Pal. Magnifico in *Siena*, der von Giacomo Cozzarelli im Jahre 1508 in Bronze gegossen wurde (Fig. 354, S. 478).

Der Ueberblick über das reiche Schaffen der italienischen Bronzekünstler darf nicht abgeschlossen werden, ohne einer Gruppe reichst und zierlich dekorierter Bronze- und Messingarbeiten zu gedenken, die ganz besonders in *Venedig* im 16. Jahrhundert angefertigt wurden. Die zumeist gravierten, bisweilen in



Fig. 351. Alessandro Vittoria, Kandelaber in Venedig, Mus. Correr. S. 474.



Fig. 352. Andrea d'Alessandro, Kandelaber in Venedig, Sa. Maria della Salute. S. 474.

den Hauptlinien durch Silberauflagen bereicherten Ornamente dieser Schüsseln, Leuchter, Dosen etc., sind vielfach in offenkundiger Anlehnung an Vorbilder mohammedanischer Künstler entstanden, teils auch vielleicht von solchen in Venedig ausgeführt.

Die großen Schüsseln, zu denen vielfach Kannen gehören, kommen auch nicht selten mit dem italienischen Ornament des 16. Jahrhunderts bedeckt vor, auch bei diesen sind neben der Gravierung Silbereinlagen nicht ungewöhnlich. Zahlreiche Beispiele dieser zum Teil bezeichneten Arbeiten sind in den großen Museen erhalten, ganz besonders in *London.*

Spanien.

In Spanien ist die Bronzekunst niemals zu einer ähnlich bedeutenden Entfaltung gelangt wie in den Nachbarländern, die besten und größten der dort erhaltenen Werke sind Schöpfungen ausländischer Meister, besonders der vorher genannten Leoni. Doch im 16. Jahrhundert sind zum wenigsten einige einheimische

tüchtige Erzgießer in Spanien tätig, von denen Werke nachweisbar sind (vergl. Riaño, The industrial arts in Spain, London, Chapman and Hall 1890, Bd. I S. 74 ff.). Als Gießer nach Modellen Pompeo Leonis wurde bereits Juan de Arfe, ein auch als Goldschmied bekannter Meister, genannt.



Fig. 353. Battista Lorenzi, Hängeleuchter in Pisa, Dom. S. 475.

Einige vortreffliche Bronzewerke in *Sevilla* sind Arbeiten des Bartolomé Morel.

Eine als „Giralda“ bezeichnete Statue ist am Turm der Kathedrale aufgestellt, für die von ihm noch ein Chorpult und ein Teneberleuchter (Fig. 355, S. 479) ausgeführt wurden. Der Leuchter, ein reich mit Figuren

geziertes, großartiges Werk, soll im Jahre 1562 entstanden sein unter Beihilfe des Juan Giralte, eines Niederländers, des Juan Bita Vasquez und des Pedro Delgado.

Zur selben Zeit arbeitete ein Meister Villalpando für die Kathedrale in *Toledo.* Sein Werk ist das Gitter der Capilla Mayor mit den vergoldeten Kanzeln, Arbeiten, für die sonst in jener Zeit in Spanien das Eisen bevorzugt wurde. Von ihm wurden auch das Taufbecken, das Brüstungsgitter am Altar der Madonna im Chor und die Reliefs am sogen. Löwentor in Erz ausgeführt.



Fig. 354. Giacomo Cozzarelli, Fackelhalter in Siena, Pal. del Magnifico. S. 475.

Als noch bessere Arbeiten bezeichnet Riaño (a. a. O. S. 76) die in vergoldeter Bronze gefertigten Chorpulte in derselben Kathedrale, die im Jahre 1562 von Juan Navarro modelliert wurden. Die mit Büsten und Reliefs verzierte Bronzekanzel der Kathedrale von *Santiago* ist bezeichnet: Joannes Baptista Celma, Aragonensis patria pingendi artifex salutis anno 1563. Compostelle faciebat."

Ein Meister fast gleichen Namens, Cela, fertigte in den Jahren 1574—1579 ein bronzenes Chorgitter für *Saragossa.*

Für das Grabmal des Kardinals Cisneros in San Ildefonso zu *Alcala* begann im Jahre 1566 Nic. de Vergara eine Bronzebalustrade, die im Jahre 1574 von seinem Sohne vollendet wurde (Faber, Konv.-Lex. Bd. V S. 56).

Werke mehr dekorativer Art sind es also, die von spanischen Künstlern im 16. Jahrhundert in Bronze ausgeführt wurden, größere figürliche Monumente, Grabmäler und Brunnen scheinen damals in Spanien nicht entstanden zu sein.

Frankreich.

In Frankreich sind während des 14. und 15. Jahrhunderts größere Bronzewerke nur in geringer Zahl entstanden, erst im 16. Jahrhundert

tritt Frankreich in den Kreis der im Erzguß besonders hervorragenden Länder.

Die ersten bedeutenderen Gußwerke, von denen wir wissen, wurden im Auftrage des Kardinals Georg von Amboise für *Schloß Gaillon* bei Rouen ausgeführt. Insbesondere wurde im Jahre 1509 eine Statue des hl. Georg nach dem Modelle des Jehan de Bonny von Nic. Manger mit Hilfe von Jacques Billon und Jean Helot gegossen; der letzte Meister goß für dasselbe Schloß schon im Jahre 1508 eine Statue des hl. Johannes.



Fig. 355. Bartolomé Morel, Teneberleuchter in Sevilla, Kathedrale. S. 477.

In *Paris* fertigte im Jahre 1516 Jacques Bronchet ein großes Kruzifix mit Johannes und Maria zur Seite, das später über der Haupttür des Hôtel Dieu bei Nôtre-Dame aufgestellt wurde.

Vor allem ist aber dem eifrigen Bemühen des kunstsinnigen Königs Franz I. der erneute Aufschwung der französischen Gießkunst zu danken. Aufträge für die königlichen Schlösser boten Gelegenheit, den Bronzeguß im großen zu üben. Bekannt ist, daß der König um 1540 Abgüsse von antiken Bildwerken aus Italien kommen ließ, die unter der Leitung des italienischen Malers Primaticcio in *Fontainebleau* in Bronze nachgegossen wurden. Vasari, der bekannte Künstlerbiograph, schreibt, er wolle nicht verschweigen, daß Primaticcio zur Ausführung jener Statuen so vortreffliche Gießer hatte, daß die Güsse nicht nur genau ausfielen, sondern auch mit einer so reinen Oberfläche, daß sie des Ausputzens gar nicht bedurften. Die bei diesen, zum Teil erhaltenen Arbeiten, beteiligten Meister waren insbesondere Pierre Bontemps, Francisque Rybon, Pierre Beauchesne und Benoist le Bouchet (vergl. De Laborde, Comptes des bâtimens, Bd. I S. 191, 200 ff.).

Auch Benvenuto Cellini war damals für Franz I. in *Fontainebleau* tätig, wie bereits früher gesagt ist, und in seiner Lebensbeschreibung spricht er auch von französischen Erzgießern, doch nur um diesen gegenüber sein überlegenes Können zu betonen.

Für das *Schloß Chenonceau* bei Blois erteilte der König im Jahre 1553 dem Meister Cardin Chantelon, genannt Valence, in Tours den Auftrag auf eine bronzene Fontäne.

Ausgezeichnete Erzbildwerke entstanden als Schöpfungen der großen französischen Bildhauer der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Jean



Fig. 356. G. Pilon, Figur des Kanzlers de Birague in *Paris, Louvre*. S. 480.

Goujon, der tüchtigste unter ihnen, hat nur für das Château d'Anet einige Modelle für die Ausführung in Bronze geschaffen.

Eifriger als Erzbildner tätig war Germain Pilon († 1590). Von seiner Hand sind an dem 1583 vollendeten Grabmal Heinrichs II. und seiner Gemahlin Katharina von Medici in der Kathedrale von *Saint-Denis* die beiden knieenden Gestalten des Königspaares oben auf dem Marmoraufbau; von den vier großen Tugendgestalten an den Ecken des Grabmales sind zwei Werke des Ponce Jacquino (Abb. in Palustre, La Renaissance en France. Bd. II S. 111 ff.).

Eine große knieende Bronzegestalt des Kanzlers de Birague schuf Pilon für dessen im Jahre 1585 in der Kirche Sainte-Catherine du Val des Écoliers errichtetes Grabmal (Fig. 356, S. 480); die Figur befindet

sich jetzt im Louvre in *Paris* (vergl. Courajod, Germ. Pilon et le tombeau de Birague, Paris 1878).

Für das Grabmal des Prälaten Jean de Morvilliers in *Blois* modellierte Pilon dessen in Bronze gegossene Büste (jetzt in *Orléans*). Eine Bronzebüste Karls IX. von Frankreich, die als ein Werk Pilons gilt, befindet sich in der Wallace-Collection in *London*. Auch Medaillen Pilons sind bekannt.

Die Hauptwerke des Pierre Biard (1559—1609) sind ebenfalls einige mit großen Bronzefiguren geschmückte Grabmäler.

Er schuf am Grabmal des François de Foix in der Augustinerkirche zu *Bordeaux* im Jahre 1597 die großen Tugendgestalten. Erhalten ist von seinen Bronzewerken nur die köstlich bewegte Gestalt „La Renommée“ von dem im übrigen auch zerstörten Grabmonument der Marguerite de Foix, der Gemahlin des Duc d'Epernon, das ehemals in der Kirche zu *Cadillac* stand. Die genannte Bekrönungsfigur befindet sich jetzt im Louvre, eine Wiederholung befand sich im *Schloß Richelieu* in Poitou.

Barthélemi Prieur (geb. gegen 1550, gest. 1611) war der Meister des Monumentes mit der Urne, die das Herz des Connetable Anne de Montmorenci aufnahm und in der Kirche der Cölestiner zu *Paris* im Jahre 1573 errichtet wurde. Neben der Säule mit der Urne standen drei Bronzefiguren, die Frieden, Gerechtigkeit und Mäßigkeit darstellten (Abb. in Millin, Antiquitées nationales I. S. 71).

Bei einem ähnlichen Denkmal des Künstlers, das für das Herz Heinrichs III. im Jahre 1594 in *Saint-Cloud* aufgestellt wurde (jetzt in *Saint-Denis*) war nur die Urne in Bronze gegossen.

Im Auftrage Heinrichs IV. führte Prieur für *Fontainebleau* eine Fontäne in Bronze aus, auf deren Mittelsockel eine nach antikem Vorbilde modellierte Diana mit Hirschkuh stand. Vier Hunde saßen neben dem Sockel und aus vier Hirschköpfen an der Basis floß das Wasser. Die in *Malmaison* wieder aufgefundene Diana ist bezeichnet: B. P. 1602, auch die Hunde sind erhalten und im Louvre ausgestellt (Abb. des ganzen Brunnens in: Pierre Dan, Le Tresor des merveilles de . . . Fontainebleau, Paris 1642, S. 174).

Im Louvre befinden sich weiter zwei Bronzebüsten des Meisters, die Heinrichs IV. mit Lorbeerkranz und die des Jean d'Alesso.

Auch zwei dort verwahrte Bronzefiguren vom Grabmal des Christophe de Thou (ehemals in Saint-André-des-Arts in *Paris*), die in Nachbildung der liegenden Gestalten Michelangelos in der Mediceerkapelle entstanden sind, werden Prieur zugeschrieben.

Noch eines Bronzewerkes, das jedenfalls nicht französischen Ursprungs war, mag, seiner einstigen Aufstellung in *Besançon* wegen, hier gedacht werden. Patte gibt in seinem Werke: Monuments érigés en France à la

gloire de Louis XV, Paris 1765 auf Seite 91 einige Angaben über eine in *Besançon* in einer Nische am Rathause aufgestellte Statue Kaiser Karls V. Der Kaiser war danach sitzend in römischer Tracht dargestellt, mit Schwert in der rechten, dem Reichsapfel in der linken Hand. Zu seinen Füßen saß ein ebenfalls bronzener Adler, aus dessen beiden Köpfen sich

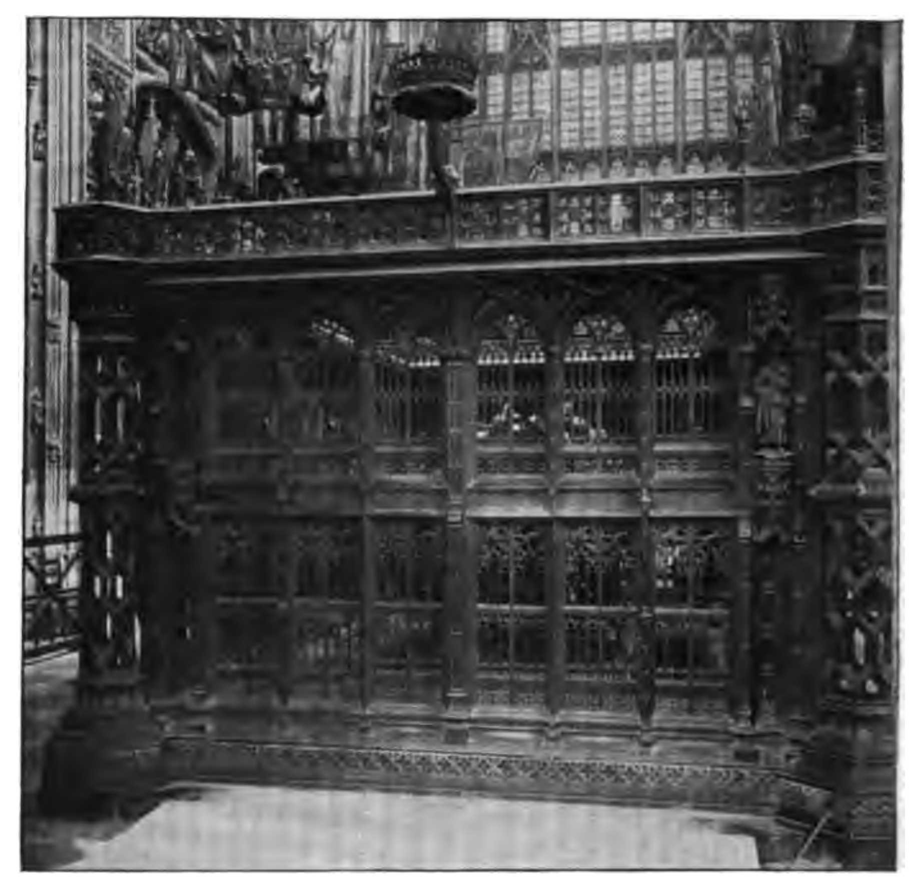


Fig. 357. Grabmal Heinrichs VII. und seiner Gemahlin in London, Westminsterabtei. S. 483.

Wasser in ein Brunnenbecken ergoß. Ueber die Entstehung gibt Patte uns an, daß man das Standbild errichtete, als die Franche-Comté zu Spanien gehörte, also wahrscheinlich noch im 16. Jahrhundert.

England.

In England sind die wenigen aus dem 16. Jahrhundert erhaltenen bedeutenderen Erzgußwerke zumeist von italienischen Künstlern ausgeführt. Pietro Torregiano vor allem ist der Meister des Grabmals Heinrichs VII.

und seiner Gemahlin Elisabeth von York, das im Jahre 1519 vollendet und in der großen, 1502—1520 erbauten Chorkapelle der *Westminster-abtei* aufgestellt wurde (Fig. 357, S. 482). Die lebensgroßen, vergoldeten Bronzegestalten des Königspaares ruhen auf einem durch vergoldete Bronzereliefs ausgezierten altarartigen Unterbau aus schwarzem Marmor. Umgeben ist das Monument von einem großartigen, etwa 3 m hohen, in Maßwerkformen durchbrochenen Bronzegitter, das mit jetzt zumeist verlorenen Figuren von etwa 50 cm Höhe und oben mit kräftigen Kerzenarmen ausgestattet ist. Dieses Gitterwerk soll noch zu Lebzeiten des Königs († 1509) begonnen sein und ist ein Werk der englischen Meister Humfray Walker und Nicholas Even. Dieselben Künstler scheinen auch die drei großen bronzenen Gittertore ausgeführt zu haben, die die Eingänge zur Kapelle abschließen.

Von Torregiano ist auch das Grabmal der Mutter Heinrichs VII., der Margarete von Richmond († 1509), im Seitenschiff derselben Kapelle. Bei diesem Monument ruht die zum Teil mit Lackfarben bemalte lebensgroße Bronzegestalt in einer ebenfalls in Bronze gegossenen durchbrochenen Baldachinnische auf schwarzem Marmorunterbau mit vergoldeten Bronzewappenschildern.

Endlich soll von Torregiano noch ein Bronzebildnis des Earl of Derby für die Kirche von *Ormskirk*, Lancashire, ausgeführt sein.

Siebzehntes Jahrhundert.

Im 17. Jahrhundert wurden die bis dahin in der Geschichte der neueren Erzplastik hervorragendsten Länder, Deutschland und Italien, überflügelt von Frankreich. Die politischen Verhältnisse und die durch sie bedingte gesamte wirtschaftliche Lage dürften damals, wie in früheren Zeiten, das Ansteigen und Sinken der Bronzekunst in erster Linie herbeigeführt haben, nebenher werden auch rein äußere Geschmackswandlungen in gleichem Sinne mitgewirkt haben.

Neuartige Aufgaben traten weder in Italien noch in Deutschland an die Erzkünstler heran. Brunnen und Grabmäler beschäftigten auch jetzt noch ab und zu die Schaffenskraft der Bildner, aber die Aufträge reichten nicht aus, um dauernd leistungsfähige Gießer zu erhalten.

In Frankreich aber wurden zur Verherrlichung des Königtums Gußleistungen vollbracht, wie sie kaum je vorher in gleicher technischer Vollkommenheit zustande gebracht wurden.

Deutschland und Niederlande.

In Deutschland behielten *Nürnberg* und *Augsburg* auch jetzt noch eine Vorrangstellung als Gießerstädte.

In *Nürnberg* erhielt insbesondere Johann Wurzelbauer, der im Jahre 1595 als Sohn Benedikt Wurzelbauers (s. S. 426) geboren wurde, die Ueberlieferungen der Vergangenheit lebendig. Von ihm ist bekannt, daß er für den im Jahre 1624 gestifteten Hauptaltar des Domes in *Krakau* zwölf große Heiligenfiguren, acht Engelgestalten, die vier Hauptstützen und die Kuppel darüber gefertigt hat. Er führte weiter den im Jahre 1624 von Johannes und Georg Starck gestifteten Krucifixus für die Sebalduskirche in *Nürnberg* aus. Für das Grab des schwedischen Obersten Klaus Hastfer, der im Jahre 1634 bei Nürnberg gefallen war, goß er die nicht mehr erhaltene Platte, deren Holzmodell sich im German. Museum in *Nürnberg* befindet. Eine größere Anzahl der Epitaphien des Johannesfriedhofes sollen sein Werk sein, besonders das des Martin Preller und Frau (1630) und der Familie Schuhknecht (1643). Ein großes Chorpult mit 24 Domherrnwappen und den Figuren des hl. Kilian und der Maria im Dome zu *Würzburg* ist bezeichnet: „Hanns Wurtzelbauer in Würtzburg goß mich 1644." Er wurde auch mit der Lieferung von Bronzegrabmälern nach *Weimar* betraut und im Jahre 1653 soll er einige große und reichgeschmückte Kronleuchter für *Moskau* gegossen haben. Im Jahre 1656 ist er gestorben und auf dem Johannisfriedhofe bestattet.

Einer alten, aber wenig bekannt gewordenen *Nürnberger* Gießerfamilie gehört auch Meister Jakob Weinmann an, von dem eine Reihe bezeichneter Epitaphien auf dem Johannisfriedhofe in *Nürnberg* und im Dome zu *Bamberg* erhalten sind.

In *Bamberg* ist die Platte des Domkustos Michael Groß von Trockau bezeichnet: „Jacob Weinmann 1614". Auch die Platte des Domherrn Wolfgang Albert von Würzburg († 1610) trägt seine Signatur. In *Nürnberg* ist die dem Andenken des Doktors der Rechte Georg Rem († 1625) gewidmete Platte mit dem vollen Namen des Meisters bezeichnet, andere weniger bedeutende Platten zeigen nur die eingeschlagenen Buchstaben I. W. (vergl. Bösch, Mitt. aus d. Germ. Mus. 1892, S. 102).

Das einzige große und künstlerisch hochbedeutende Erzgußwerk, das im 17. Jahrhundert in *Nürnberg* entstand, ereilte das überaus traurige Geschick, in Deutschland nie seiner Bestimmung zugeführt zu werden, nämlich der Neptun- oder Peuntbrunnen (vergl. E. Mummenhof, Der Neptunbrunnen zu Nürnberg, seine Entstehung und Geschichte. Nürnberg 1902).

Die Ausführung dieses Brunnens wird auf einen dem Rat der Stadt



Fig. 358. Der „Peuntbrunnen“ in Peterhof. S. 486.

gegenüber von Ottavio Piccolomini, Herzog von Amalfi, geäußerten Wunsch zurückgeführt, zur Erinnerung an das von ihm auf dem Schießplatze zu St. Johannis am 4. Juli 1650 veranstaltete Bankett, ein Monument zu errichten. Im Jahre 1660 hatte der Plan des Brunnens bereits festere Form gewonnen. Aus diesem Jahre sind bereits Kostenanschläge des Georg Schweigger gemeinsam mit Christoph Ritter und des Wolf Hieronymus Herold (1627—1693) erhalten. Im Jahre 1668 scheint das großartige Werk in der Hauptsache vollendet gewesen zu sein.

Als der eigentliche künstlerische Schöpfer des Brunnens scheint (nach Mummenhof) Georg Schweigger gelten zu müssen.

Mit ihm arbeitete sein Lehrer Christoph Ritter. Der Gießer des Ganzen war Herold, und als weitere Mitarbeiter sind Johann Jakob Wolrab und Jeremias Eisler bekannt.

Aufgestellt wurde der Brunnen nicht; nachdem er bereits jahrelang in der Werkstatt gelagert hatte, wurde er im Jahre 1702 in ein eigens dafür errichtetes Haus auf der Peunt gebracht.

Welche Gründe diese betrübliche Tatsache notwendig erscheinen ließen, ist nicht völlig aufgeklärt.

Schon im Jahre 1680 hatte man sich mit dem Gedanken eines Verkaufs getragen, erst über 100 Jahre später, im Jahre 1797 kam es wirklich dazu. Zar Paul I. erwarb damals den Brunnen für 66000 fl., um ihn in etwas vereinfachtem Aufbau in dem Parke von *Peterhof* bei St. Petersburg aufzustellen (Fig. 358, S. 485).

In jüngster Zeit (1902) hat man den schweren Verlust dieses hervorragenden Werkes dadurch wieder auszugleichen versucht, daß man einen getreuen Nachguß nach dem Original herstellte, der nun den Hauptmarkt *Nürnbergs* schmückt.

Für *Prag* goß Herold die überlebensgroße Figur des heiligen Nepomuk in Bronze. Nach einem kleinen Tonmodell des Matthias Rauchmüller schnitzte der Bildhauer Bokoff zu *Ronsperg* eine „acht Schuch" hohe Statue in Holz. Diese wurde nach *Nürnberg* gebracht und dort von Herold gegossen. Im Jahre 1683 erhielt sie ihren Platz auf der Brücke in *Prag*. Die Figur kostete über 7000 Gulden.

Ein Bruder des Wolf Hieronymus Herold war Balthasar Herold (geb. 1625 in *Nürnberg*, † 1683 in *Wien*). Dieser wurde im Jahre 1667 damit betraut, die Mariensäule am Hof in *Wien* in Bronze zu gießen. Dieses Werk wurde in Anlehnung an die früher erwähnte Münchener Mariensäule von dem Hofarchitekten und Theatermaler Ludwig Burnaccini entworfen.

Nicht bekannt ist, in welchem näheren verwandtschaftlichen Verhältnis zu diesen Meistern der Erzgießer Georg Herold stand, der die Bronzearbeiten für das Grabmal des Markgrafen Joachim Ernst († 1625)

in der Klosterkirche in *Heilsbronn* ausführte. Das Wachsmodell zur Statue fertigte laut Kontrakt vom 6. Mai 1625 nach einem ihm zugestellten „Contrefait" Meister Abraham Gross in Kulmbach für den Betrag von 3200 Reichsthalern. Herold erhielt für den Guß 500 Reichsthaler. (Vergl. F. H. Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Fränkische Linie. Straßburg 1901. S. 83.)



Fig. 359. A. de Vries und W. Neidhard, Merkurbrunnen in Augsburg. S. 488.

Als tüchtige Gießer von Epitaphien in Nürnberg verzeichnet Doppelmayr noch Sebastian Denner († 1691), Friedrich Hinterhäusel († 1708) und Johann Georg Ramstek († 1176).

Ramsteck goß unter anderem auch für das vorhergenannte Grabmal in *Heilsbronn* im Jahre 1712 die Inschrifttafeln. Einige tüchtige Epitaphien Denners mit voller Bezeichnung befinden sich z. B. im Historischen Museum in *Frankfurt a. M.*

In *Augsburg*, der neben Nürnberg bedeutendsten deutschen Gießer-

stadt des 17. Jahrhunderts, war um die Wende dieses und des 16. Jahrhunderts Meister Wolfgang Neidhard von *Ulm* als Erzgießer hochgeachtet. Ein Werk des Künstlers, das Epitaph des Grafen Wilhelm v. Zimbern in *Meßkirch* in Baden, wurde bereits früher erwähnt. Weit großartigere Gußwerke sind von ihm in *Augsburg* erhalten, insbesondere führte er nach den Modellen des Niederländers Adriaen de Vries den Merkurbrunnen und den Herkulesbrunnen aus (Buchwald, Adriaen de Vries, Leipzig 1899, S. 14 ff.).

Der Merkurbrunnen (Fig. 359, S. 487) wurde im Jahre 1599, der Herkulesbrunnen im Jahre 1602 vollendet. Der Guß des Herkules (Fig. 360, S. 489) mißlang zunächst (1597), „des sculptoris Mantel und Form war gebrochen und das Zeug teils ausgelaufen", und Adriaen de Vries mußte ein zweites Modell herstellen. Aehnliches Mißgeschick hat die tüchtigsten Gießer aller Zeiten und trotz aller Vorsicht betroffen.

Bei beiden Brunnen sind die mittleren marmornen Figurensockel erneuert, ohne dass ihre ursprüngliche Form wesentlich verändert ist. Am Herkulesbrunnen wurde zuletzt (1828) die Mittelsäule nach einem zu dem Zwecke ausgeführten genauen Holzmodell in Eisen nachgegossen. Die sämtlich in Bronze ausgeführten figürlichen Teile der Brunnen haben bisher allen Einflüssen der Witterung standgehalten (Beschreibung der Brunnen in Zeitschrift für bild. Kunst 1881/82, S. 1 ff. u. 37 ff.).

Wolfgang Neidhard war *Augsburger* Stadtstück- und Glockengießer und hat als solcher auch die zahlreichen Bronzegußarbeiten für das zu Anfang des 17. Jahrhunderts erbaute Rathaus ausgeführt. Erwähnt sei der Adler für den vorderen Giebel, dessen Form von Christ. Murmann geschnitten wurde, und der alles in allem 2000 fl. kostete, weiter goß er Wappen, Postamente und Kapitäle korinthischer Säulen, Büsten römischer Kaiser, Oberlichtgitter, Wandleuchter und Deckenzierate (Buff, Zeitschr. d. hist. Vereins für Schwaben u. Neuburg 1887, S. 230 f., 248 f.).

Bemerkt zu werden verdient, daß Wolfgang Neidhard sogar mit dem Rate der Stadt *Danzig* über den Guß eines Brunnenbildes verhandelte; der geplante Brunnen wurde auch ausgeführt, doch ist aus den Akten nicht ersichtlich, ob die Ausführung in Neidhards Werkstatt geschah (Buchwald a. a. O. S. 81).

Ein anderer, zur selben Zeit in *Augsburg* tätiger, ausgezeichneter Bildhauer und Erzgießer war Hans Reichel aus *Rain*. Sein Werk ist besonders die Kolossalgruppe des Erzengels Michael am *Augsburger* Zeughause, die im Jahre 1607 vollendet wurde. Für die Ulrichskirche schuf er im Jahre 1605 den Bronzealtar mit den vier großen Gestalten: Christus am Kreuz, Magdalena am Kreuze knieend, und Maria und Johannes zur Seite des Kreuzes stehend. Möglicherweise ist Reichel auch der Meister der beiden trefflichen erzenen Kinderfiguren, die als Träger des

Weihwasserbeckens in der Ulrichskirche neben einer vierseitigen Mittelstütze stehen.

Als Bildner nicht hervorragend war der Meister des im Jahre 1638 vollendeten Neptunbrunnens, Johannes Gerold. Man hat die Vermutung ausgesprochen, daß die Augsburger Meister mit ihrem Rate unzufrieden waren, als dieser zu wiederholten Malen große Aufträge an ausländische Künstler statt an einheimische erteilte, und daß der Rat nur, um an-



Fig. 360. A. de Vries und W. Neidhard, Herkulesbrunnen in Augsburg. S. 488.

schaulich das für solche Werke nicht geschulte Können der Augsburger Bildhauer zu beweisen, den Neptunbrunnen von Gerold als abschreckendes Beispiel ausführen ließ. Wie dem auch sei, mit den älteren Brunnen ist er nicht auf eine Stufe zu stellen. Er soll ursprünglich in einem Garten gestanden haben und erst nach mancherlei Umstellungen auf den Fischmarkt gelangt sein. Auch hier wird die Figur von einer gußeisernen Säule (von 1840) getragen.

Nicht ohne Bedeutung war auch noch im 17. Jahrhundert die von Sebald Kopp geleitete *Forchheimer* Gießhütte, auf die besonders einige

Grabplatten im *Bamberger* Dome zurückzuführen sind, und in der, wie aus Rechnungsnotizen zu ersehen ist, in den Fünfzigerjahren auch größere Erzgußarbeiten für den Peters- und Georgenaltar in jener Kirche ausgeführt wurden, die im 19. Jahrhundert zerstört worden sind. Von den Bronzeepitaphien ist besonders das des Fürstbischofs Philipp Valentin v. Rineck im Jahre 1671 von Sebald Kopp gegossen.

Wie es scheint, entstanden auch in *München* noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einige große in Bronze gegossene Gestalten. Berichtet wird sehr unzureichend über ein Brunnenwerk im Residenzgarten, das zur Zeit des Kurfürsten Max Emanuel ausgeführt sein soll, und dessen Hauptfigur ein Neptun war (Haeutle, Gesch. d. Residenz in München, S. 94.).

Endlich wurde auch in dem erzberühmten *Innsbruck* die Gießkunst im 17. Jahrhundert noch gepflegt, es entstand dort damals sogar eines der ausgezeichnetsten deutschen Werke überhaupt. Erzherzog Leopold V., der damalige Landesfürst von Tirol, beauftragte den Bildhauer Kaspar Gras damit, das Modell für einen großen Brunnen mit Nymphen, Tritonen, Kinderfiguren und einem etwa zwei Drittel lebensgroßen Reiterbilde des Herzogs in der Mitte auszuführen. Das Werk kam auch zustande, Meister Heinrich Reinhardt besorgte im Jahre 1627 den Guß. Doch wegen der unruhigen Zeiten scheint der Brunnen damals nicht im Zusammenhange aufgestellt zu sein, zerstreut erhielten die Figuren ihre Plätze im Hofgarten und vor dem alten Theater, ein Teil kam später nach *Schloß Ambras*. Erst in jüngster Zeit, im Jahre 1893, hat man sich der ursprünglichen Bestimmung der Figuren erinnert und sie nun wieder vereinigt als Brunnen vor den Innsbrucker Stadtsälen aufgestellt.

Künstlerisch bedeutsam ist dieses Werk noch dadurch, daß bei ihm zum ersten Male bei einem so großen Bronzemonumente der Reiter auf springendem Pferde dargestellt wurde, ein Motiv, das in der Folgezeit noch mehrfach von Bildhauern in größerem Maßstabe behandelt worden ist.

Noch andere Werke des Kaspar Gras, die wohl ebenfalls mit Hilfe Reinhardts in Bronze gegossen wurden, sind in Tirol erhalten (Atz, Kunstgesch. in Tirol u. Vorarlberg, S. 396). Nicht mehr vollständig und in seinem ursprünglichen Aufbau befindet sich das Grabmal des Erzherzogs Max in der Pfarrkirche in *Innsbruck*. Im *Kloster Wilten* sind ein Kruzifix und der Riese Haimon Arbeiten des Künstlers.

Ein größeres süddeutsches Erzgußwerk des 17. Jahrhunderts, dessen Meister bisher nicht bekannt geworden ist, ist die Brunnenfigur des heiligen Willibald in *Eichstätt* i. B. Der Brunnen wurde im Jahre 1695 im Auftrage des Fürstbischofs Joh. Euchar Schenk von Kastell ausgeführt; die bekrönende Bronzefigur mag in *Nürnberg* oder *Forchheim* gegossen sein (Abb. in Eichstätts Kunst, Festschrift. München 1901, S. 58).

Im nördlichen Deutschland waren im 17. Jahrhundert nur wenige Gießer befähigt, einen künstlerischen Auftrag auszuführen.

In Sachsen bewahrte die Familie Hilger (Hilliger) noch einige Jahrzehnte ihren Ruf (s. S. 444), doch über den Guß einfacher Grabplatten ging die Leistungsfähigkeit kaum noch hinaus. Im Jahre 1624 wurde der *Dresdener* Bürgermeister und kurfürstliche Stückgießer Hans Hilger, der zweite im Jahre 1567 in Freiberg getaufte Sohn des früher genannten Martin Hilger, beauftragt, die lebensgroße Statue der Sophie von Brandenburg, Gemahlin Christians I., für die Grabkapelle in *Freiberg* in Bronze zu gießen, allein der Meister berichtet über die großen damit verbundenen Schwierigkeiten, deren er sich nicht gewachsen fühlte. Er sagt, daß zuerst das „Conterfet“ in Wachs bossiert werden müsse, dann sei das Formen, Brennen und Binden der Form, das Verschneiden und Ausbereiten des Bildes so mühsam und „ein so ungewöhnlich Tun“, daß der gewünschte Kostenanschlag nicht vorher aufstellbar sei, doch möchte das Bild ohne das Metall wohl auf 1500 fl. zu stehen kommen. Im Jahre 1628 wird berichtet, daß mit dem Bossieren ein Anfang gemacht sei und mit allem Fleiß fortgefahren werde, dann aber fehlen alle Nachrichten über die Vollendung der Statue, man muß deshalb annehmen, daß der Guß mißlang. An dem für jene Figur vorgesehenen Platze steht jetzt die Bronzestatue Johann Georgs I. von dem Venezianer Erzgießer Pietro Boselli (Schmidt, Archiv für sächs. Gesch. 1873, S. 151).

Wir wissen, daß Hans Hilger außer zahlreichen Glocken und Geschützen ein großes bronzenes Kruzifix goß, das für die Elbbrücke in *Dresden* bestimmt war, dort aber nicht aufgerichtet wurde, vielmehr nach *Prag* gelangte, wo es auf der Karlsbrücke seinen Platz fand. Hans Hilger starb im Jahre 1640. Sein ältester Sohn Hans Wilhelm Hilger übernahm dann die Leitung der kurfürstlichen Gießhütte in *Dresden*, er goß die letzte der zahlreichen Bronzeplatten des *Freiberger* Domes vom Jahre 1643. Auch darüber ist die Rechnung erhalten, und wir ersehen daraus, daß „die Tafel zu formen und gießen, blank auszubereiten und polieren, das Conterfet, die Wappen, Compartamenta und Schriften einwärts zu hauen, schwarz einzulassen und gänzlich fertig zu machen, für den Zentner fertigen Guß 21 fl.“ bezahlt wurde.

Auf die teils mehr, teils minder kunstreichen Grabplatten in *Altenburg* (Museum), *Neuhaus* (Kirche), *Weimar* (Stadtkirche) und in *Leipzig* (Thomaskirche) sei nur hingewiesen; die Gießer dieser Platten sind nicht bekannt.

In der Nikolaikirche in *Zerbst* befindet sich ein in Bronze gegossener Taufkessel, der als „etwas stumpf im Guß, aber von ansprechender Komposition“ bezeichnet wird, „namentlich der Deckel reich mit Engelfigürchen, Engelköpfen, Masken und Volutenwerk geschmückt“ (Lübke).

In der Liebfrauenkirche zu *Halberstadt* befindet sich ein im Jahre 1614 von Mathias Kippmann in *Halberstadt* gegossener Taufkessel mit Deckel, der von einer Madonna gekrönt ist.

In Schlesien sind aus dem 17. Jahrhundert sehr wenige Bronzeguß-arbeiten vorhanden, unter denen nur das Bronzeepitaph des Kanonikus Friedr. Bergh († 1625) mit dessen lebensgroßer Bronzebüste im Dome zu *Breslau* und einige Werke des Adriaen de Vries von Bedeutung sind (s. S. 495).

Im nordöstlichen Deutschland befindet sich in der Neuen Kirche der Altstadt *Königsberg* hinter dem Altar ein Bronzeepitaph vom Jahre 1639, an dessen Ohrmuschelornamentumrahmung zwei Statuetten (Moses und Johannes der Täufer) angebracht sind.

Das einzige hervorragende Gußwerk, die Gestalt des Neptun auf dem Brunnen vor dem Arthushof in *Danzig* (Fig. 361, S. 493), ist jedenfalls nicht von einem einheimischen Meister ausgeführt (s. S. 498).

Sehr spärlich ist auch die Zahl der im 17. Jahrhundert im nordwestlichen Deutschland entstandenen Bronzeskulpturen, deren Reihe aber wiederum durch Werke des Adriaen de Vries (in Bückeburg und Stadthagen) bereichert wird (s. S. 496).

In St. Michael in *Hildesheim* befindet sich der schon früher (S. 452) erwähnte Taufkessel des Meisters Diderich Mente vom Jahre 1618.

Eine „Metall"-Reliefplatte vom Jahre 1675 in der Stadtkirche zu *Celle* erwähnt Mithoff.

Ein bronzenes Balustergitter im Dome zu *Münster* soll unter Bischof Bernhard v. Galen aus Kanonen gegossen sein, die den Niederländern abgenommen wurden.

In St. Alban in *Köln* wird der Taufkessel vom Jahre 1642 als ein einheimisches Gußwerk angesehen (Bock).

Am lebendigsten blieb während des 17. Jahrhunderts im nördlichen Deutschland die Gußtechnik in Lübeck und Holstein.

In *Lübeck* sind als die hervorragendsten Gußleistungen die Gitter in der Marienkirche (vor der Bremerkapelle) vom Jahre 1636 und in der Petrikirche aus den Jahren 1621, 1639 und 1644 zu nennen, die jedenfalls als einheimische Arbeiten angesehen werden dürfen.

Eine Bronzetaufe in der Kirche zu *Husum* vom Jahre 1643 und eine fast gleiche in der Kirche zu *Hattstedt* (Kreis Husum) vom Jahre 1647 goß Lorenz Karstensen, im Anschluß an die alten in jener Gegend vorhandenen Werke; nur die Einzelheiten sind dem Zeitgeschmack angepasst. Die vier Evangelisten tragen das Becken, dessen Wandung noch durch sechs vollrunde Apostelfiguren gegliedert wird.

Ueberaus mannigfaltig nach Form und Bestimmung ist aber das in allen Teilen Deutschlands im Laufe des 17. Jahrhunderts entstandene

Messingkleingerät, unter dem Leuchter aller Art den weitesten Raum einnehmen.

Große, mit zahlreichen strahlig angeordneten Armen ausgestattete,



Fig. 361. Neptunbrunnen in Danzig. S. 492.

am profilierten Schaft unten mit einer Kugel oder mit anderen auf die Sonderbestimmung bezugnehmenden Gebilden beschwerte Kronleuchter

fehlten im 17. Jahrhundert kaum in einer größeren Kirche. Vielleicht darf man sagen, daß die schönsten Beispiele in den deutschen Küstenländern entstanden sind.

Hingewiesen sei besonders auf die Wand- und Kronleuchter in *Lübeck* (Fig. 362, S. 494) (Katharinenkirche, Jakobikirche, Petrikirche etc.), in *Wismar* (St. Jürgen, Kronleuchter von 1608 und 1649; Wandleuchter von



Fig. 362. Kronleuchter in Lübeck, Katharinenkirche. S. 494.

1616, 1696 etc. etc.), in *Rostock* (Jakobikirche, Kronleuchter von 1602 und 1603, beide nachweisbar *Nürnberger* Arbeiten; Wandleuchter von 1614, 1617 etc.) und in *Reval* (Nikolaikirche, Kronleuchter von 1615, 1645, 1648, 1652, 1691, 1692 etc.).

Ein ansprechender Altarleuchter mit zwei ∽-förmigen Armen vom Jahre 1623 befindet sich in der Neuen Kirche von *Pellworm* (Holstein). Zwei Altarleuchter der Kirche in *Arnau* (Ostpreußen) goß in Anlehnung an italienische Vorbilder im Jahre 1690 Daniel Klein.

Schon mehrfach genannt wurde der Name des niederländischen Bildhauers Adriaen de Vries, dessen zuallermeist in *Prag* ausgeführte Werke hier im Zusammenhange noch kurz betrachtet werden mögen. (Buchwald, Adriaen de Vries, Leipzig 1899. Ilg, Adriaen de Vries, Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses. Wien 1883. S. 118 und 1887, S. 89.)

Adriaen de Vries stammte aus dem *Haag*, er scheint dort um das Jahr 1560 geboren zu sein. Ueber seine Jugend- und Lehrjahre ist so gut wie nichts bekannt, zweifellos fest steht nur, daß Giovanni da Bologna entscheidenden Einfluß auf sein Schaffen gewann.



Fig. 363.
Adriaen de Vries, Kaiser Rudolf II. in Wien. S. 495.

Im Jahre 1594 fertigte er im Auftrage Rudolfs II. in *Prag* die große Bronzegruppe: Merkur und Psyche (jetzt im Louvre in *Paris*) und wohl kurz darauf die Gruppe: Psyche von drei Amoren zum Olymp getragen (jetzt *Stockholm*, Museum).

Weitere bedeutende Arbeiten für Deutschland folgen kurz darauf. Zunächst die beiden schönen Brunnen für *Augsburg* (s. S. 488). Buchwald (a. a. O., S. 31) glaubt dem Meister noch die in *Augsburg* (Maximiliansmuseum) befindliche Bronzefigur eines Tritonen (0,60 m hoch) zuschreiben zu dürfen, als deren ehemaliger Standort „die neye Zeyl im obern Wasserthurm“ festgestellt ist.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts ist de Vries wieder für Kaiser Rudolf II. tätig, er liefert zwei kunstreiche bronzene Tischfüße, zwei Büsten des Kaisers (Fig. 363, S. 495), eine Gruppe „Herkules, Dejanira und der Centaur“ und andere zumeist kleinere Bronzewerke.

Wahrscheinlich bald nach 1607 entstand die sehr bemerkenswerte springend dargestellte Reiterstatuette des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig (*Braunschweig*, Museum).

Im Jahre 1604 vollendete der Künstler eine Geißelungsgruppe, von der die Christusgestalt allein sich in der Kirche zu *Rothsürben* i. Schles. befindet. Aus dem Jahre 1607 ist die fast lebensgroße Gestalt des Schmerzensmann in der Liechtensteingalerie in *Wien* erhalten.

In *Edinburg* (Nationalgallery) befindet sich eine bronzene Simsongruppe vom Jahre 1612, die de Vries nach einem Vorbilde des Giovanni da Bologna ausführte.

Aus dem Jahre 1614 ist eine kleine freie Bronzekopie des Meisters nach dem Farnesischen Stier erhalten (*Gotha*, Museum). In demselben Jahre entstand das große Relief mit dem Martyrium des hl. Vinzenz im Dome zu *Breslau.*

Eine Reihe ausgezeichneter Bronzewerke entstanden dann für den Fürsten Ernst von Schaumburg. Im Jahre 1615 vollendete der Künstler das Taufbecken für die kurz vorher erbaute lutherische Kirche in *Bückeburg*, und er verstand es, für das im Laufe der vorausgehenden Jahrhunderte so wenig abwechslungsreich gestaltete Gerät eine eigenartige, höchst künstlerische Form zu finden. (Ueber die Darstellungen im einzelnen siehe Buchwald a. a. O., S. 64ff.)

Mit über lebensgroßen Bronzefiguren und mit Reliefs stattete der Meister das Grabmal des Fürsten († 1622) in dem von ihm um das Jahr 1620 erbauten Mausoleum an der Martinskirche in *Stadthagen* aus. Der Künstler hat den Marmorsarkophag des Fürsten als das Grab Christi dargestellt mit vier erzenen Kriegergestalten zur Seite und der ebenfalls in Bronze gegossenen Gestalt des auferstehenden Heilandes oben darauf (Buchwald, S. 66—72).

Im Jahre 1621 modellierte de Vries zwei große Bronzegruppen für den Schloßgarten in *Bückeburg*, darstellend den Raub der Proserpina (Fig. 364, S. 497) und Venus und Adonis (oder Diana und Aktäon). Endlich werden einige bronzene Pferdestatuetten und die 40 cm hohen Figuren von Adam und Eva auf der *Ahrensburg* bei Bückeburg dem Künstler zugeschrieben. Noch während dieser Arbeiten für den Fürsten Ernst hatte Adriaen de Vries im Jahre 1616 einen Vertrag unterzeichnet, der ihn verpflichtete, dem Könige Christian IV. von Dänemark für einen Hof des *Schlosses Frederiksborg* auf Seeland einen Brunnen zu liefern (Friis, Frederiksborgfontaenerne, Tidsskrift for Kunstindustri 1890, S. 141ff.).

Ueber diesen nicht mehr an seinem Bestimmungsplatze erhaltenen, zum Teil von Schülern des Meisters ausgeführten Brunnen schrieb am 7. März des Jahres 1623 der Prinz Christian der Jüngere von Anhalt in sein Tagebuch: „in Mitten des Platzes ist ein schöner Brunnen mit 9 Metallenen Bildern lebensgröße gezieret und zu *Prag* gegossen, welche mit 10000 Rthlr. ist gezahlt worden“.

Diese Notiz ist auch für die Geschichte der Gießtechnik von be-

sonderem Interesse, denn wir vernehmen daraus ausdrücklich, daß in *Prag* damals Gießer vorhanden waren, die solch bedeutenden Aufgaben gewachsen waren. Auch die Bronzegußwerke für den Fürsten Ernst



Fig. 364. Adriaen de Vries, Raub der Proserpina in Bückeburg. S. 496.

kamen von *Prag*, doch fehlen über ihre Ausführung bestimmte Angaben, und leider ist der Name des Gießers ja auch in jenem Tagebuche nicht genannt. In einem Briefe des Künstlers vom Jahre 1626 wird aber bei Gelegenheit der Ausführung von Bronzewerken ein Meseran Sehliger

genannt, der vermutlich der Gießer jener Arbeiten und vielleicht auch der älteren war. Daß Adriaen de Vries sich mit der Gußausführung seiner Werke nicht abgab, darf aus einem Briefe des Augsburger Gießers Wolfgang Neidhard an den Rat in *Danzig* geschlossen werden, in dem er sagt: „Dan der Aderian (Adriaen de Vries) nempt sie das güssen nit An, dann er bossir num Ins wax".

Die Bronzen des *Frederiksborger* Brunnens, der bekrönende Neptun, drei Tritonen, drei Genien mit schreitenden Löwen, drei Nymphen auf Delphinen, drei Putti und drei Gestalten der Lebensalter, kamen während des Krieges mit Schweden um das Jahr 1660 nach *Drottningholm* und von dort eine der Figuren nach *Heleneborg*.

Nach *Drottningholm* gelangten auch noch Gruppen und Figuren, die Adriaen de Vries im Auftrage Wallensteins für dessen in *Prag* erbauten Palast modellierte, und von denen fünf Figuren zu einem Brunnen vereinigt waren. Bei der Einnahme *Prags* durch die Schweden im Jahre 1648 wurden diese Erzfiguren mit anderen Kunstschätzen von den Eroberern in die Heimat mitgenommen.

Eine ursprünglich zur Bekrönung dieses Brunnens bestimmte Laokoongruppe trägt die Jahreszahl 1623. An ihre Stelle trat auf Wunsch Wallensteins ein Neptun, der mit der Jahreszahl 1627 versehen ist. Die um die Mittelfigur aufgestellten Gestalten zweier Flußgötter und zweier Nymphen entstanden in den Jahren 1624 und 1625.

Die übrigen Figuren und Gruppen waren Venus und Adonis (1624), ein Bacchus (1624), die Ringer (1625) und ein Apollo aus derselben Zeit. Wahrscheinlich ebenfalls aus Wallensteins Besitz stammt ein in *Drottningholm* befindliches bronzenes Pferd in halber Lebensgröße (1622).

Von zwei anderen dort vorhandenen Bronzegruppen (beide von 1622) des Adriaen de Vries, einer allegorischen Darstellung (nackte Frau auf einem am Boden liegenden Manne stehend) und Herkules, Nessus und Dejanira, sind die Auftraggeber nicht bekannt. (Boettiger, Bronsarbeten i Swerge af Adrian de Fries, Stockholm 1864, mit vielen Lichtdrucktafeln, und Buchwald a. a. O. S. 74 ff.)

Von einer großen Erzfigur, dem Neptun auf dem Brunnen am Langen Markte in *Danzig*, ist die Urheberschaft des Adriaen de Vries mit größter Wahrscheinlichkeit nachgewiesen. Fest steht, daß diese Figur im Modell im Jahre 1620 vollendet war; die Wasser des Brunnens sprangen zuerst im Jahre 1633 (Fig. 361, S. 493).

Bemerkt sei endlich, daß die angeführten Werke des Meisters zumeist bezeichnet sind „Adrianvs Fries Hagiensis", die jüngeren mit dem Zusatze „Batavvs" und auch fast sämtlich ihr Entstehungsjahr tragen. Der Künstler starb am 11. Mai des Jahres 1627 in *Prag*.

Eine Reihe hervorragender Erzgußarbeiten wurden im 17. Jahr-

hundert auch von Niederländer Künstlern in der Heimat und für diese ausgeführt.

Hendrik de Keyser von *Utrecht* (geb. 1565 oder 1567) vollendete im Jahre 1620 das 1616 begonnene Grabmal Wilhelms des Schweigsamen in der Neuen Kirche zu *Delft*. An diesem großartigen, in schwarzem und weißem Marmor aufgeführten Monumente ist zu Häupten der liegenden, aus weißem Marmor gebildeten Grabfigur des Statthalters noch eine sitzende Figur des Prinzen in Bronze aufgestellt, und zu Füßen der Marmorfigur sitzt eine große eherne Ruhmesgöttin mit ausgebreiteten Flügeln (Abb. in Marchal a. a. O., Taf. VII, S. 351).

Demselben Meister wird auch die vortreffliche Denkmalstatue des Erasmus vom Jahre 1622 auf dem Großen Markte zu *Rotterdam* zugeschrieben.

Martin van Calster, von dem bekannt ist, daß er im Jahre 1595 heiratete und im Jahre 1628 starb, modellierte in den Jahren 1602—1603 für einen Brunnen in *Mecheln* einen Neptun mit Dreizack, auf einem Seeungeheuer reitend; diese Gruppe wurde von Pierre de Clercq in Bronze gegossen.

Ein großer 600 Pfund schwerer Bronzechristus, der ehemals auf dem Pont Néron in *Valenciennes* aufgerichtet war, und sich jetzt dort in Saint-Gery befindet, wurde dort im Jahre 1604 von Jacques Perdry gegossen.

Gaspard de Turkelsteyn goß im Jahre 1610 einen 6000 Pfund schweren wappenhaltenden Löwen nach dem Modelle des Jean de Montfort für das sonst aus schwarzem Marmor gefertigte Grabmal Johanns II. von Brabant und seiner Gemahlin Margareta von York in S. Gudula in *Brüssel*.

Von dem im Jahre 1602 in *Brüssel* geborenen und im Jahre 1654 in *Gent* lebend verbrannten Jérôme du Quesnoy d. J. wurde im Jahre 1619 die höchst anmutige Brunnenfigur des Manneken-pis in *Brüssel* im Auftrage der Steuereinnehmer der Stadt für 50 Gulden in Bronze ausgeführt.

Jean Cauthals, Gießer in *Mecheln*, goß im Jahre 1635, angeblich aus der Bronze des Standbildes Albas von Jonghelinck, einen Kruzifixus für den „Meir“ in *Mecheln*. Schon in den Jahren 1594—1595 hatte der Meister einen Bronzechristus für die Große Brücke in *Mecheln* gegossen.

Von einem unbekannten Künstler, vielleicht von Jean Thonon, wurde wahrscheinlich in *Dinant* im Jahre 1631 auf Kosten der zweiunddreißig Zünfte der Stadt *Lüttich* eine Denkmalstatue des Bürgermeisters Guillaume Beeckman gegossen und in der Vorhalle des Stadthauses zu *Lüttich* aufgestellt. Im Jahre 1638 erhielt die Figur ihren Platz auf einem Straßenbrunnen, und im Jahre 1649 wurde sie zerstört.

Kolossale Bronzefiguren (12 Fuß hoch), Werke des Arthur Quellinus

d. Aelt. von *Antwerpen* (getauft 1609, † 1668), bekrönen die beiden Hauptgiebel des Stadthauses, des jetzigen königlichen Palastes, in *Amsterdam.* Auf dem Vordergiebel stehen die Gestalten: Friede, Gerechtigkeit und Weisheit, auf dem Giebel der Rückseite die Gestalten: Mäßigkeit, Wachsamkeit und diese überragend in der Mitte die Figur des Atlas mit einer riesigen Weltkugel.

Von bronzenen oder messingenen Geräten u. dergl., die im 17. Jahrhundert in den Niederlanden entstanden, seien erwähnt ein Lesepult vom Jahre 1605 in S. Sauveur zu *Brügge*, ein ehemals in Nôtre-Dame in *Brügge* vorhandener, im Jahre 1625 von Gregor van Halle ausgeführter Kronleuchter (von dem zwölf Statuetten erhalten sind), ein im Auftrage des Rates von Valenciennes von Meister Mathieu du Moulin de Soignies für Nôtre-Dame la Grande in *Valenciennes* ausgeführter vierundzwanzigarmiger Kronleuchter, dann die von Nicolas Bello, „batteur" in *Dinant*, im Jahre 1629 für die dortige Kirche ausgeführten noch erhaltenen Kandelaber, ein Adlerpult in *Saint-Quentin*, das 1638 wahrscheinlich in *Tournai* gegossen wurde, und die Chorabschlußtüren in S. Jacques in *Brügge*, die bezeichnet sind „Gillis Moerman Fe. 1683".

Nur wenige größere Bronzewerke, außer den bereits angeführten des Adriaen de Vries, sind in den skandinavischen Ländern aus dem 17. Jahrhundert erhalten.

Im Jahre 1608 entstand die nicht unbedeutende Gestalt einer Caritas für den Marktbrunnen in *Kopenhagen*; sie wurde von dem *Nürnberger* Meister Peter Hoffmann in *Helsingör* gegossen nach dem Modelle des Stadtzios Otte oder Otto (Tidsskr. for Kunstind. 1892, S. 161 ff. mit Abb.). Ein pokalförmiges Taufbecken vom Jahre 1619 mit kleinen Evangelistenfiguren am Deckel, einer Taufe Christi in Relief und einem Wappen an der Gefäßwandung befindet sich in der Frauenkirche zu *Aalberg* in Dänemark.

England.

Einige nicht unbedeutende Erzgußmonumente sind aus dem 17. Jahrhundert in England erhalten. Das hervorragendste darunter, die Reiterstatue König Karls I. auf Charing-Cross in *London*, ist allerdings das Werk eines zugewanderten Künstlers, des Franzosen Hubert le Sueur, doch soll dieses ein wenig überlebensgroße Standbild in *London* im Jahre 1633 gegossen sein. Das Denkmal entstand im Auftrage des Earl of Portland und war für dessen Park in *Rohampton* bestimmt. In der englischen Revolution sollte es zerstört werden und war einem gewissen John Rivett zum Einschmelzen übergeben, doch dieser verbarg das Kunstwerk, und im Jahre 1675 konnte es seinen jetzigen Standort auf öffentlichem Platze erhalten. (Näheres und Abb. im Art Journal 1901, S. 35 ff.) Von le Sueur, der um

das Jahr 1652 in London starb, sind noch eine Reihe anderer in England ausgeführter Bronzewerke nachweisbar, die nicht mehr sämtlich vorhanden sind. In der Gemäldegalerie in *Oxford* befindet sich von ihm eine Bronzestatue Williams, Earl of Pembroke. Laut erhaltener Rechnungen vom Jahre 1640 führte er auch eine Statue und eine Büste Jakobs I. und noch eine Figur Karls I. in Bronze aus. Auch wird als Bronzewerk des Künstlers noch die Brunnenfigur eines Merkur (für Sommerset House?) genannt.

Aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind auch zwei Grabmäler in der Westminsterabtei in *London* erhalten, deren Figuren in Erzguß ausgeführt sind; beide sind Werke des Nicholas Stone. Bei dem Grabmal des Herzogs von Richmond und seiner Gemahlin vom Jahre 1623 ruhen die lebensgroßen, vergoldeten Figuren der Verstorbenen auf marmornem Unterbau, unter einem von vier lebensgroßen weiblichen Gestalten getragenen Bronzebaldachin, der von einem Genius des Ruhmes bekrönt ist. Beim Grabmal des Georges Villiers, Herzogs von Buckingham, und Gemahlin sitzen neben dem Marmoraufbau, auf dem wieder die Figuren der Verstorbenen in vergoldeter Bronze liegen, vier lebensgroße klagende Erzgestalten und der Genius des Ruhmes steht lebhaft bewegt zu Füßen der Toten.

Aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dürfte in England nur noch die im Jahre 1685 aufgestellte Bronzestatue König Jakobs I., ein Werk des Grinling Gibbons (1648—1721) in den Whitehall-Gardens in *London* anzuführen sein.

Italien.

In Italien entstanden besonders in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch eine Reihe höchst bedeutsamer Erzgußwerke, insbesondere zeichnen sich die in der Schule des Giovanni da Bologna gebildeten Künstler aus, denen auch die Aufgabe zufiel, mehrere vom Meister begonnene Werke zu Ende zu führen.

An der Vollendung der beiden großen, bei Giovanni da Bologna in Auftrag gegebenen Denkmäler, dem im Jahre 1604 begonnenen Reiterbilde König Heinrichs IV. von Frankreich und dem im Jahre 1606 begonnenen gleichartigen Monumente König Philipps III. von Spanien, war vor allem Pietro Tacca (1577—1640) beteiligt.

Sein Werk ist in der Hauptsache das für den Pont Neuf in *Paris* ausgeführte, in der großen Revolution zum größten Teil zerstörte Denkmal Heinrichs IV. Pferd und Reiter, die zusammen fast sechs Meter hoch waren, vollendete der auch im Gießen erfahrene Tacca im Jahre 1610, doch erst im Jahre 1614 kamen Pferd und Reiter nach mancherlei Gefahren in *Paris* an. Am Sockel des Denkmals saßen vier Sklavenfiguren, die

nach einem Modelle des Pietro Francavilla (1548—1618), einem Niederländer von Geburt, von Francesco Bordoni in *Paris* ausgeführt wurden und sich jetzt im Louvre befinden.



Fig. 365. P. Tacca, Denkmal Philipps IV. in Madrid. S. 503.

Das Reiterbild Philipps III. wurde ebenfalls von Tacca im Modell vollendet und in Bronze gegossen. Im Jahre 1615 wurde es nach Spanien abgesandt, und im Sommer des folgenden Jahres konnte das Denkmal im Schloßgarten zu *Madrid* aufgestellt werden. Im Jahre 1848 wurde das

Monument auf dem Großen Platze von *Madrid* aufgestellt (Justi, Zeitschrift f. bild. Kunst 18. 1882/83. S. 308ff.).

Für Spanien schuf Tacca einige Jahrzehnte später noch ein großes künstlerisch und technisch dem ersten überlegenes Reiterdenkmal, bei dem König Philipp IV. auf springendem Pferde dargestellt ist (Fig. 365, S. 502). Dieses letzte Werk Taccas wurde im Jahre 1640 vollendet, und noch bevor es in Spanien eintraf, starb der Meister. Auch dieses Monument



Fig. 366. P. Tacca, Brunnen in Florenz, Piazza del Annunziata. S. 505.

wurde verschiedentlich umgesetzt, seine jetzige Aufstellung auf der Plaza de Oriente in *Madrid* wurde im Jahre 1844 bewerkstelligt.

Der Gedanke, Pferde auf den Hinterbeinen stehend bildnerisch darzustellen, war nicht ganz neu und war in kleinerem Maßstabe auch bereits früher zur Ausführung gebracht (z. B. auch in Innsbruck, s. S. 490), in dem gewaltigen Maßstabe der Statue Philipps IV. war die Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten aber etwas Unerhörtes (die Geschichte des Denkmals behandelt eingehend Justi a. a. O., S. 312f. und 387f.).



Fig. 367. P. Tacca, Kaminbock in Florenz, Bargello. S. 505.

Tacca selbst hatte sich mit der Ausführung eines großen Reitermonumentes mit kurbettierendem Pferde auch bereits eingehend beschäftigt, ehe er den Auftrag für das Denkmal Philipps IV. erhielt. In der Löwenburg bei *Kassel* ist das Bronzemodell des Denkmals erhalten, das Herzog

Karl Emanuel von Savoyen im Jahre 1619 bei dem Künstler für *Turin* bestellte, das aber nicht zur Ausführung im großen gelangte. Pferd und Reiter zeigen bei diesem Werk eine gleichartige Haltung wie bei dem Denkmal Philipps IV. (Justi a. a. O. 1886, S. 815).

Von den in Italien gebliebenen Erzgußwerken Pietro Taccas sind von besonderem künstlerischen Werte die beiden Brunnen auf der Piazza



Fig. 368. Denkmal des Ranuccio Farnese in Piacenza. S. 506.

del Annunziata in *Florenz* (Fig. 366, S. 503) und die vier Sklavenfiguren am Sockel des Marmorstandbildes Ferdinands I. am Hafen von *Livorno.* Außerdem sind von Tacca in Bronze ausgeführt mehrere Kruzifixe, der Eber im Mercato Nuovo in *Florenz*, einige Vögel, zwei Kaminböcke (Fig. 367, S. 504) und zwei Türklopfer im Bargello zu *Florenz* u. a. m.

Zwei große Reiterdenkmäler sind aus dem 17. Jahrhundert auch in Italien erhalten, die Standbilder der Alessandro und Ranuccio Farnese

auf dem Großen Platze in *Piacenza*, die nach den Modellen des Francesco Mocchi (1580—1646) im Jahre 1625 von dem römischen Gießer Marcello, wie es heißt, jede „in einem Guß“, vollendet wurden (Fig. 368, S. 505).

Die sitzende Statue des Papstes Alexander VII. für ein in *Ferrara* im Jahre 1675 aufgestelltes Denkmal wurde im Jahre 1660 von Lorenzo Caprioli in *Venedig* gegossen. Die Figur wurde im Jahre 1796 zerstört, nur der Kopf und einige kleine Teile sind davon erhalten (Champeaux, Dict. des fondeurs etc. S. 232).

Einige Erzgußwerke größten Maßstabes entstanden nach Entwürfen des Lorenzo Bernini (1598—1680) für die Peterskirche in *Rom* (Stanislao Fraschetti, Il Bernini, Milano 1900). Vor allem berühmt, fast berüchtigt, ist das gewaltige, 29 Meter hohe eherne Tabernakel, das im Jahre 1633 in der Vierung jener größten christlichen Kirche aufgestellt wurde. Vier gewundene, geblümte Säulen tragen einen Baldachin, auf dessen Ecken kolossale Engelgestalten gestellt sind. Säulen und Figuren sind nach den Modellen des Niederländers François du Quesnoy von den Erzgießern Gregorio de Rossi und Ambrosio Lucenti gegossen. Das Metall, im Gewichte von 186392 Pfund, wurde zum Teil vom Pantheon des Agrippa in Rom genommen.

In gleichem Maßstabe ist die „Catedra“ im Chor derselben Kirche gehalten. Dieses kolossale, im Auftrage des Papstes Alexander VII. ausgeführte Bronzewerk mit dem Throne des Apostelfürsten, beginnt unten mit den vier Freifiguren der Kirchenväter und wächst um ein ovales Fenster herum zur üppigsten Wanddekoration mit Engelscharen in Wolken und Strahlen aus. Ein Gießer Giovanni Pescina goß alles nach den Modellen Berninis. Das Gesamtgewicht der Bronzeteile wird auf 219060 Pfund angegeben.

Eine sitzende überlebensgroße eherne Porträtfigur des Papstes Urban VIII. schmückt dessen von Bernini geschaffenes Grabmal in der Peterskirche.

Endlich ist in der Sakramentskapelle der Peterskirche noch die Erzdekoration des Tabernakels und Altars Berninis Werk.

Von anderen Bronzewerken des Meisters seien angeführt eine Büste Papst Urbans VIII., ein Kruzifix im Escurial zu *Madrid* und eine Kopie des Borghesischen Fechters.

Zahlreiche, zum Teil auch sehr große Erzgußwerke entstanden nach Modellen des Bologneser Meisters Alessandro Algardi (1583—1654). In der Sala grande des Konservatorenpalastes in *Rom* ist die überlebensgroße sitzende Gestalt des Papstes Innocenz X., eines der vorzüglichsten Werke des Künstlers; auch eine Bronzebüste desselben Papstes von Algardi ist erhalten. Von einer Bronzegruppe des Erzengels Michael befindet sich das

Modell im Museo civico in *Bologna.* In *Genua* wurde der reiche, besonders aus Büsten bestehende Bronzeschmuck der Capella de Franzoni in der Kirche San Carlo unter der Leitung Algardis ausgeführt.

Verkleinerte Nachbildungen von Figuren und Gruppen Algardis sind außerdem zahlreich erhalten.

Von den vielen weniger bekannten italienischen Künstlern des 17. Jahrhunderts, die Modelle für den Erzguß lieferten oder als Gießer tätig waren, mögen nur noch einige genannt werden.

Zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts sind eine Reihe bedeutender Bronzewerke von Francesco Brambilla und Andrea Biffi gemeinsam mit dem Gießer Giovanni Busca für den Dom in *Mailand* ausgeführt. Der Bronzeschmuck der Kanzeln im Chor und das Tabernakel des Hauptaltars waren gemeinsame Arbeiten dieser Künstler. Von Biffi allein wurden (1602) zwei Tugendfiguren für das Grabmal des Carlo Borromeo und (1603) die Büste dieses Heiligen über dessen Epitaph ausgeführt (Champeaux, Dict. des fondeurs, S. 175 u. 125).



Fig. 369. Türklopfer in Italien, Ende des 17. Jahrh. *Berlin, Kunstgew.-Mus.* S. 508.

Für die Kathedrale in *Bergamo* modellierte und goß Capo dal Camillo im Jahre 1603 zwei Bronzekanzeln. Desselben Künstlers Werk sind zwei Kandelaber in Sa. Maria maggiore zu *Bergamo.*

Zu Ende des 17. Jahrhunderts fertigte Antonio Calegari mit seinem Vater Santo Calegari und dem Gießer Domenico Filiberti verschiedene Bronzearbeiten für den Dom in *Bergamo* (Champeaux a. a. O., S. 226 u. 223).

Hieronimo Castelli in *Mailand* goß das reiche Bronzegitter auf dem Altar der Kapelle der heiligen Reliquien in der Certosa von *Pavia.*

Der Franzose Guillaume Berthelot († 1648 in Paris) führte in *Rom* einige größere Bronzearbeiten aus. Sein Werk ist die Madonna auf der nach Modernos Entwurf errichteten Säule vor Sa. Maria maggiore. Für den Altar der Capella San Paolo dieser Kirche schuf er die Bronzestatue des Apostels Paulus und zwei große Engelfiguren, für die Villa Borghese eine Bronzefigur des Narcissus.

Ein ausgezeichnetes italienisches Türbeschlagstück, wie angenommen

wird, aus dem Ende des 17. Jahrhunderts (nicht des 18. Jahrhunderts!), besitzt das Berliner Kunstgewerbe-Museum (Fig. 369, S. 507).

Schließlich sei hier der bis auf Einzelheiten in Kupfer getriebenen Kolossalfigur des heiligen Carlo Borromeo in *Arona* am Lago maggiore gedacht, die nach einem Modell des Bildhauers Cerano von Bernardo Falcone und Siro Zanella zu Ende des 17. Jahrhunderts (1674?) errichtet wurde.

Frankreich.

Die französischen Erzbildner des 17. Jahrhunderts waren fast ausschließlich mit Arbeiten zur Verherrlichung ihrer Könige beschäftigt. Neben einer Reihe öffentlich aufgestellter Denkmäler entstanden in größter Menge Erzfiguren zur Ausschmückung der königlichen Gärten, besonders in Versailles und Marly, und für die Schlösser selbst Türen, Treppengeländer, Beschläge an Fenstern und Türen, Kamingerät und Ausstattungsteile aller Art.

Die notwendigsten Angaben über die sämtlich zerstörten Denkmäler und verwandte Werke mögen im Zusammenhange hier vorangestellt werden.

Das älteste große Reitermonument, das in Frankreich entstand, scheint das des Connetable Anne de Montmorency (1493—1567) gewesen zu sein, wie es scheint, wurde es um das Jahr 1600 in *Chantilly* aufgestellt. Doch nach den wenigen Nachrichten, die darüber erhalten sind, war dieses Werk nicht gegossen, sondern in Kupfer getrieben. Ein zuverlässiger Berichterstatter, dem zweifellos das Denkmal aus eigener Anschauung wohl bekannt war, Patte, schreibt in seinem Werke, „Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV. Paris 1765“, darüber folgendermaßen: „Die erzene Reiterstatue des letzten Connetable von Montmorency, die man dem Schlosse von Chantilly gegenüber sieht, ist eines der ersten Monumente dieser Art, deren in Frankreich Erwähnung geschieht. Der Connetable ist in antiker Rüstung dargestellt, mit dem gezogenen Schwerte in der Hand; sein auf dem Boden liegender Helm stützt einen Fuß des Pferdes. Diese Statue, die in Kupfer getrieben ist, in der Art der Alten, wird von Kennern geschätzt.“

Ueber die Künstler dieses Reiterbildes ist nichts bekannt.

Von dem Denkmale Heinrichs IV., das von Pietro Tacca vollendet und im Jahre 1615 in *Paris* aufgestellt wurde, war früher die Rede. Auch wurde bereits von dem Reiterbilde Karls I. gesprochen, das Hubert le Sueur im Jahre 1633 vollendete.

Ein für *Nancy* begonnenes erzenes Reitermonument Herzog Heinrichs II. von Lothringen wurde nur zum Teil vollendet. Die Brüder David und Antoine Chaligny in *Nancy* wurden um das Jahr 1621

damit beauftragt, und in Anlehnung an das Denkmal Cosimos I. in Florenz sollen sie ihre Arbeit begonnen haben. Nach dem Tode Davids (1631) wurde das Pferd von Antoine fertig gestellt. Der Krieg mit Frankreich verhinderte dann die Vollendung; das Pferd wurde nach *Paris* entführt. Ein Bronzemodell der ganzen Denkmalanlage befindet sich im Museum zu *Nancy*.

Schon der Vater der Künstler, Jean Chaligny, hatte sich im Bronzeguß hervorgetan, und Antoine wurde unter Ludwig XIV. Commissaire général des fontes de l'artillerie de France; er starb im Jahre 1666 (Champeaux, Dict. des fondeurs, S. 266).

Im Jahre 1639 vollendete Pierre Biard d. J. (1592—1661) im Auftrage Richelieus eine Bildnisfigur König Ludwigs XIII. zu dem Bronzepferde, das bereits im Jahre 1564 von Daniele da Volterra für ein Reiterdenkmal König Heinrichs II. ausgeführt war. Dieses Reiterbild Ludwigs XIII. wurde inmitten der Place Royale in *Paris* errichtet.



Fig. 370. Jean Varin, Ludwig XIII. *Paris, Louvre.* S. 510.

In demselben Jahre vollendete Biard noch ein sehr großes Bronzewerk, eine Galatea von 12 Fuß Höhe, mit einem Seeungeheuer zu den Füßen von 8 Fuß Länge (Champeaux a. a. O., S. 123).

Ein Denkmal in Art eines Triumphbogens mit den Bronzestatuen des zehnjährigen Ludwig XIV. inmitten seiner Eltern wurde im Jahre 1647 von Simon Guillain für den Pont au Change in *Paris* ausgeführt. Die Figuren dieses Monumentes sind im Louvre erhalten.

Michel Anguier (1614—1690) modellierte im Jahre 1651 eine Figur Ludwigs XIII. in etwa halber Lebensgröße, die in *Narbonne* in großem Maßstabe in Erz gegossen wurde, um dort auf einem Platze aufgestellt zu werden.

Von demselben Künstler sind zahlreiche kleine Bronzewerke erhalten (Champeaux a. a. O., S. 27).

Schon in der ersten Hälfte des Jahrhunders scheint auch der Vlame

Jean Varin (geb. gegen 1599, gest. 1672) in *Paris* als Porträtbildner tätig gewesen zu sein. Außer erhaltenen Büsten König Ludwigs XIII. (Fig. 370, S. 509) und des Kardinals Richelieu soll er auch eine große Bronzestatue Ludwigs XIV. geschaffen haben (vergl. L'Art 1881, Bd. 26, S. 289 ff.).

Im Jahre 1686 wurde in *Paris* ein 13 Fuß hohes Standbild Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires aufgestellt, das von dem Niederländer Martin Desjardins (Van den Bogaerts) modelliert und ungeteilt gegossen wurde.

In allen älteren Beschreibungen wird dieses Denkmal als ein Bronzewerk bezeichnet, nach Gonse (Sculpt. franç.) soll es in vergoldetem Blei ausgeführt gewesen sein.

Desjardins führte auch ein großes erzenes Reiterbild Ludwigs XIV. für die Place Bellecour in *Lyon* aus, für dessen Sockel die Brüder Nicolas (1656—1733) und Guillaume Coustou (1677—1746) um das Jahr 1715 die beiden großen liegenden Gestalten der Saône und Rhône ausführten, die allein von dem Denkmal im Hôtel de ville zu *Lyon* erhalten sind.

Mehrere Denkmäler Ludwigs XIV. modellierte und goß Charles Antoine Coyzevox (1640—1720) (vergl. Jouin, Ant. Coyzevox. Paris 1883).

Im Jahre 1689 vollendete der Künstler ein jetzt im Garten des Musée Carnavalet in *Paris* aufgestelltes Standbild des Königs für das Hôtel de ville in *Paris*, mit der Bezeichnung: „Fait et fondu par Ant. Coyzevox, sculpteur ord. du Roy".

Sein Hauptwerk war das große im Jahre 1689 vollendete, für *Nantes* bestimmte, aber im Jahre 1726 in *Rennes* errichtete Reitermonument des Königs, dessen beide großen Sockelreliefs sich jetzt im Museum zu *Rennes* befinden.

Coyzevox führte auch mehrere Bronzebüsten Ludwigs XIV., des jugendlichen Ludwig XV., Condés, Turennes u. a. aus. Drei Bronzefiguren in annähernd Lebensgröße, Klugheit, Treue und Friede darstellend, befinden sich an dem von ihm geschaffenen Grabmale des Kardinals Mazarin, früher in der Kapelle des ehemaligen Collège Mazarin in *Paris*. Die jetzt im Louvre befindlichen Figuren sind bezeichnet: A. Coyzevox, f. 1692 (Fig. 371, S. 511).

Neben Girardon arbeitete Coyzevox am Grabmal des Marquis Louvois in der Kapuzinerkirche zu *Paris;* von den beiden Bronzefiguren an diesem Monumente, darstellend die Wachsamkeit und die Klugheit, war die erstere von Coyzevox, die andere von Girardon.

Im Jahre 1687 erhielt Pierre Puget (1622—1694) den Auftrag für ein bronzenes Reiterdenkmal, das in *Marseille* aufgestellt werden

sollte. Das Monument kam nicht zur Ausführung, doch die Verhandlungen darüber sind erhalten und zum Teil von hohem Interesse (Lagrange, Pierre Puget. Paris 1868. S. 221 ff.).

Etienne Lehongre (1628—1690) modellierte und goß eine Reiterstatue Ludwigs XIV., die, wie angegeben wird, im Jahre 1690 vollendet



Fig. 371. Antoine Coyzevox, Grabmal des Kardinals Mazarin, *Paris, Louvre*. S. 510.

war, aber erst im Jahre 1725 in *Dijon* aufgestellt wurde. Ob, wie es heißt, das Pferd dieses Denkmals das von den Brüdern Chaligny für *Nancy* ausgeführte ist (siehe oben), wurde bisher nicht mit Bestimmtheit festgestellt.

Ein 21 Fuß hohes Reiterbild des Königs, das nach dem Modelle

François Girardons (1628—1715) von dem berühmtesten Gießer Frankreichs, dem Schweizer Johann Balthasar Keller, ungeteilt gegossen wurde, wurde im Jahre 1699 auf dem Vendômeplatze in *Paris* aufgestellt (Fig. 372, S. 512). Im Jahre 1686 war Girardon bereits am Modelle beschäftigt, in den Jahren 1691 und 1692 geschah die Einformung und der Guß.

Ueber die Gußausführung dieses Denkmales finden sich genaue, durch zahlreiche Kupfertafeln veranschaulichte Angaben in: Boffrand, Description de ce qui a été pratiqué pour fonder en bronze d'un seul jet la figure équestre de Louis XIV. Paris 1743.



Fig. 372. François Girardon und J. B. Keller, Denkmal Ludwigs XIV., ehemals in Paris. S. 512.

Keller war im Jahre 1683 zum Commissaire général des fontes de France ernannt, und hatte in dieser Stellung den Guß zahlreicher großartiger, besonders für das Schloß und den Park von *Versailles* bestimmter Werke zu leiten. Er war laut Vertrag vom 22. Dezember 1683 verpflichtet, alle ihm vom Marquis de Louvois für den König in Auftrag gegebenen Statuen im Wachsausschmelzverfahren — à cire perdue — zu gießen. Für jede Statue in der Höhe zwischen 6 und 8 Fuß erhielt er 1200 Franken, doch sollte er dafür die Wachsmodelle von den geschicktesten Bildhauern nacharbeiten und alles für die Herstellung der Form Notwendige auf eigene Kosten beschaffen, nur das Gußmetall wurde ihm geliefert. Für jede Statue, die die Höhe von 8 Fuß überschritt, sollten ihm 300 Franken mehr gezahlt werden, und für jede Figur, die nicht die Größe von $5\frac{1}{2}$ Fuß erreichte, 300 Franken weniger.

Joh. Balth. Keller arbeitete gemeinsam mit seinem älteren Bruder Joh. Jakob Keller, der schon vor ihm in *Paris* ansässig war, und auf dessen Veranlassung er nach dort kam, um die Gießerei zu erlernen.

In den königlichen Rechnungen findet sich der Name Keller („Kellair") zuerst im Jahre 1669, erst seit dem Jahre 1683 kommt er häufiger vor. Bis zum Jahre 1681 wurden die für *Versailles* ausgeführten Bronzen von Ambroise Duval gegossen.

Die von diesen und anderen Künstlern für *Versailles* gegossenen, wenigstens zum Teil erhaltenen Werke sind zahllos, und ungeheure Summen wurden von Ludwig XIV. dafür ausgegeben. Nur die hauptsächlichsten Werke mögen hier erwähnt werden.

Auf der „Terrasse" vor dem Mittelbau des Schlosses waren vier von



Fig. 373. Antoine Coyzevox und J. B. Keller, „La Dordogne" in Versailles. S. 513.

Keller gegossene Bronzestatuen, Bacchus, Apollo von Belvedere, Merkur, genannt Antinous von Belvedere, und Silen mit Bacchus, aufgestellt.

Das im Jahre 1684 angelegte „Parterre d'Eau" zierten vier von Keller in Bronze gegossene Gruppen der Hauptströme Frankreichs; Seine und Marne waren von Lehongre modelliert, Garonne und Dordogne von Coyzevox (Fig. 373, S. 513), Loire und Loiret von Regnaudin und Rhône und Saône von Tuby.

Außerdem waren dort erzene Kindergruppen und Nymphen aufgestellt. Die Kinder waren nach Modellen von Legros, Poultier, van Clève und Lespignola von Aubry, Roger, Bonvallet und Taubin gegossen. Die Nymphen modellierten Raon, Lehongre, Magnier und Legros.

An das Parterre d'Eau grenzten rechts und links zwei „cabinets de

verdure à l'italienne", die „cabinets de Diane et du Point-du-jour", die ebenfalls 1684 angelegt wurden. In beiden waren von Keller im Jahre 1687 in Bronze gegossene Tiergruppen nach den Modellen von van Clève und Houzeau aufgestellt.

Das „Parterre du Nord" (1664) war mit 14 nach Modellen Ballins von Duval gegossenen Bronzevasen geschmückt.

In der „Allée d'Eau" (1668—1669), die von Ludwig XIV. nach den 22 dort aufgestellten Kindergruppen als „L'allée d'enfants" bezeichnet wurde, waren die zu je dreien vereinigten Kinderfiguren (nach den Modellen Languedocs?) von Duval, Warin, Monnier und Langlois gegossen.

Reich mit Bronzewerken ausgestattet war endlich auch das „Parterre du midi". Am Eingang lagen zwei Marmorsphinxe mit je einem Amor, die von Duval nach Modellen Leramberts gegossen waren. Weiter waren dort zahlreiche Bronzevasen aufgestellt, die zum Teil nach Modellen Ballins und Bertins ebenfalls von Duval gegossen waren.

Im „Cour de marbre" des Versailler Schlosses wurde im Jahre 1673 eine Fontäne aufgestellt mit einer vergoldeten Bronzegruppe, ein Triton mit zwei Amoren, die von Duval gegossen wurde; diese Fontäne wurde bereits im Jahre 1684 wieder zerstört, als der Hof neu ausgeschmückt wurde.

Köstlichste vergoldete Bronzearbeiten wurden auch zur Ausstattung des Schlosses selbst ausgeführt. Kleine Brunnen, Türen, Balustraden, Kamineinrichtungen, Wand- und Kronleuchter, Tür-, Fenster- und Möbelbeschläge und sonstige Geräte aller Art wurden in Bronze gegossen und aufs feinste ziseliert.

Einer der vorzüglichsten Künstler war für diese Arbeiten in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts Domenico Cucci, der in Todi bei Rom geboren war, um 1664 nach Frankreich kam und dort um 1700 gestorben ist.

Eines der Hauptwerke Cuccis war die im Jahre 1679 vollendete Bronzebalustrade der großen Schloßtreppe, für die er 31200 Franken erhielt. Für die Bronzeeinfassungen der Türen in jenem Treppenhause erhielt er (1680) 5200 Franken. Im Jahre 1672 wurden ihm für Tür- und Fensterbeschläge der „Grands appartements" 13100 Franken gezahlt, im Jahre 1681 für gleichartige Arbeiten 20500 Franken.

Von bronzebeschlagenen und mit Figuren ausgestatteten Möbeln, die Cucci ausführte, waren die hervorragendsten die mit der Darstellung des Triumphes Apollos und der Diana. Für diese Arbeiten, die im Jahre 1667 vollendet waren, erhielt er 30500 Franken.

Das alles sind nur aus der Gesamtheit gegriffene Beispiele, die Angaben ließen sich unendlich vermehren. Verwiesen sei auf: Guiffrey,

Comptes des Bâtiments; Dussieux, Le château de Versailles, und für Abbildungen: Baldus, Palais de Versailles, und die Kupferstiche des Israel Silvestre.

Gegenüber den zahlreichen besten Bronzewerken, die in königlichem Auftrage entstanden, treten die wenigen im 17. Jahrhundert für französische Kirchen geschaffenen Erzarbeiten ganz und gar zurück, nur einige Werke dieser Art mögen angeführt werden.

Pierre Puget modellierte für *Saint-Cyr* einen in Bronze gegossenen Altar, der zu den Hauptwerken dieses Künstlers gerechnet wird (Lagrange, Pierre Puget, S. 90).

Für die Karmeliterkirche in *Lyon* wurde nach dem Entwurfe Berninis in vergoldetem Kupfer ein Tabernakel ausgeführt mit der Figur des auferstandenen Christus zwischen zwei Engeln, den Evangelisten und Engeln mit Rauchfässern.

Ein auf der Pariser Weltausstellung 1889 ausgestelltes Adlerlesepult des 17. Jahrhunderts wurde, wie die Inschrift besagt, in *Rouen* gegossen.

Zwei Erzgießer in *Toulon,* François Bérage und Joseph Barbaroux, verpflichteten sich im Jahre 1635 zwei Kandelaber von über 1½ Meter Höhe für die dortige Kathedrale zu gießen.

Für die Kirche der Cölestinerinnen in *Paris* goß ein Meister Bernard le Bel in *Abbéville* im Jahre 1618 einen Hängeleuchter in Kronenform (Abb. in Millin, Antiquités nationales I, Pl. 21).

Achtzehntes Jahrhundert.

Während des 18. Jahrhunderts bewahrte Frankreich unbedingt die einmal gewonnene Vorrangstellung auf dem Gebiete der Bronzekunst; neben einer Reihe größter Werke, die wiederum sämtlich zerstört sind, entstanden köstlichste Kleinwerke in vergoldeter Bronze, in einer sonst nirgends erreichten Feinheit der Ausführung.

Die deutsche Erzgießkunst stand seit dem Ende des 17. Jahrhunderts nicht mehr ganz auf eigenen Füßen, die lebensvolle Pflege überlieferten Könnens war gestört. Die Meister, die die wenigen großen künstlerisch bedeutenden Bronzewerke um das Jahr 1700 in Deutschland gossen, waren Ausländer oder hatten ihre Erfahrungen im Auslande gesammelt.

Künstlerisch und technisch war Paris die Hohe Schule für alle Gebiete der Bronzekunst geworden und mit dem Sinken der Fähigkeiten in den übrigen europäischen Ländern steigerte sich der französische Einfluß, und französische Meister fanden überallhin ihren Weg.

Deutschland.

Die in dem Entwicklungsabschnitte der deutschen Gießkunst vom Ausgange des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts glanzvollsten Namen sind Andreas Schlüter, der Bildhauer, und Johann Jacobi, der Gießer.

Gemeinsame Werke dieser Meister waren das im Jahre 1697 in *Berlin* gegossene eherne Standbild des Kurfürsten Friedrich III., das über hundert Jahre später, im Jahre 1803 in *Königsberg* aufgestellt wurde, und das im Jahre 1700 in *Berlin* ungeteilt gegossene Reiterbild Friedrich Wilhelms des Großen Kurfürsten (Fig. 374, S. 517).

Andreas Schlüter wurde in *Hamburg* im Jahre 1664 geboren, er trat im Jahre 1694 in den Dienst des Kurfürsten Friedrich III. in *Berlin* und starb im Jahre 1714 in *Petersburg*, wo er das letzte Jahr seines Lebens verbracht hatte (Dohme, Andreas Schlüter. In Dohme, Kunst und Künstler. Bd. I).

Johann Jacobi wurde im Jahre 1664 in *Homburg v. d. H.* geboren, erlernte das Schmiedehandwerk und in *Paris* die Erzgießkunst in der von Keller geleiteten Gießerei. Er starb im Jahre 1725.

Genaueres bekannt ist über die Entstehung des Reitermonumentes (vergl. insbesondere Paul Seidel, Der Große Kurfürst in der Plastik seiner Zeit. Hohenzollern-Jahrbuch 1898, S. 101 ff.).

Das große, für den Guß bestimmte Modell des Denkmals entstand im Jahre 1698. Als Vorbild für das Denkmalpferd diente ein besonders schönes Pferd aus dem Besitze des Markgrafen Philipp Wilhelm von Schwedt. Den Kopf des Fürsten modellierte der Künstler naturwahr nach zahlreich vorhandenen gemalten und plastischen Porträtbildnissen.

Als wichtigste Gehilfen Schlüters bei diesem Denkmal scheinen Nahl, Herfort, Henzi und Backer gelten zu dürfen, von denen bekannt ist, daß sie im Jahre 1703 nach Schlüters Skizzen die vier Sklavenfiguren am Sockel modellierten; Nahl und Backer modellierten außerdem nach den Entwürfen des Malers Wentzel die Reliefs am Sockel.

Da von einem Augenzeugen des Gusses angegeben wird, daß: „Reuter und Pferd in einem Stück und nicht jedes à parte gegossen" wurde, darf man annehmen, daß von Johann Jacobi das in *Paris* damals übliche und von Boffrand (s. S. 512) beschriebene Verfahren der Einformung angewendet wurde. Zur Herstellung des Gußmodells wurden 966 Pfund Gelbwachs gebraucht und den Bedarf an Metall veranschlagte Jacobi auf 500 Zentner, von denen aber 200 Zentner als für den Guß notwendiger Ueberschuß zu rechnen wären. Er schlug deshalb vor, 230 Zentner Kupfer, 40 Zentner gelbes Messing und 30 Zentner gutes Zinn zu kaufen,

die übrigen 200 Zentner aber leihweise dem Zeughause zu entnehmen; aus den Rechnungen geht jedoch hervor, daß im ganzen etwa 524 Zentner



Fig. 374. Andreas Schlüter und Johann Jacobi, Der Große Kurfürst in Berlin. S. 516.

Kupfer und Messing und 50 Zentner Zinn gekauft wurden. Am 2. November 1700 war alles für den Guß vorbereitet, der in Gegenwart der

vornehmen Gesellschaft mit dem Markgrafen Christian Ludwig an der Spitze glücklich von statten ging.

Im Jahre 1703 wurde das noch auf einem provisorischen Sockel aufgestellte Reiterbild feierlichst enthüllt. Im Jahre 1709 scheinen erst die vier Sklavenfiguren und im folgenden Jahre auch die Reliefs in Bronzeguß vollendet zu sein. Die Gesamtausgaben für die Ausführung des Denkmals ohne die Kosten für den Bildhauer betrugen rund 47500 Taler.

Besonders bemerkenswert ist, daß damals und für lange Zeit Jacobi als der eigentliche Schöpfer des Denkmals galt, er wurde mit Ehren überhäuft, er erhielt eine goldene Kette mit dem Bilde des Kurfürsten und sein Bildnis wurde auf öffentliche Kosten in Kupfer gestochen; selbst auf die Gehilfen wurden die Gnadenbeweise ausgedehnt. Von irgend welchen Auszeichnungen Schlüters verlautet nichts, und erst in neuerer Zeit ist ihm die Anerkennung zu teil geworden, die ihm als Bildner eines der edelsten Monumente aller Zeiten gebührt.

Erwähnt sei noch, daß sich eine kleine von Jacobi gegossene Bronzenachbildung des Denkmals in der Abteilung der deutschen Skulpturen der Kgl. Museen in *Berlin* befindet.

Wenige Jahre später, im Jahre 1711, wurde auch im Rheinlande ein großes in Bronze gegossenes Reiterbild errichtet, das Denkmal des Kurfürsten Johann Wilhelm in *Düsseldorf* (Fig. 375, S. 519), ein tüchtiges Werk des Niederländer Meisters Gabriel de Grupello (geb. 1644 in Grammont, † 1730 auf Schloß Ehrenstein bei Aachen).

Grupello war im Jahre 1695 von jenem Fürsten nach *Düsseldorf* berufen und hat dort neben dem im Jahre 1703 begonnenen Reitermonumente andere größere Werke geschaffen, darunter auch noch einige in Bronzeguß. In einer Reisebeschreibung des Freiherrn v. Vohenstein aus dem Jahre 1709 heißt es bei den Mitteilungen über Düsseldorf: „Folgenden Tags besahen wir das Gießhaus und traffen daselbst neben vielen trefflichen Statuen, daß jetzmahligen Churfürsten Johann Wilhelm in marmorstein gehauenes Bildnüß an. Es ware auch ein dessein von einer Pyramide projectirt, und dessen Ober- und untertheil bereits verfertiget, welche in bronce gegossen werden solle . . .“ (Ann. d. hist. Ver. für d. Niederrhein, Heft 18, S. 170).

Ein in Bronze gegossener Krucifixus des Künstlers soll sich in der Sakristei von St. Andreas in *Düsseldorf* befinden.

Ein Werk Grupellos soll auch das Bronzemonument auf dem Paradeplatz in *Mannheim* sein, das im Jahre 1741 von *Düsseldorf* nach *Mannheim* gebracht wurde und im Jahre 1893 zu einer Brunnenanlage erweitert wurde. Es gilt als ein Erinnerungsdenkmal der pfälzischen Kriege gegen Frankreich oder nach anderer Auffassung als eine Allegorie auf den Wechsel der Zeiten.

Die außer den wenigen genannten im Laufe des 18. Jahrhunderts auf deutschem Boden noch entstandenen größeren Gußwerke wurden nicht mehr in Bronze ausgeführt. Ein veränderter Geschmack, die bedeutenden Kosten und sicherlich nicht zuletzt die technischen Schwierigkeiten wirkten gemeinsam darauf hin, ein bis dahin in Deutschland für öffentlich auf-



Fig. 375. Gabriel de Grupello, Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf. S. 518.

gestellte Bildwerke kaum verwendetes Material, das Blei, in weiterem Umfange durch den Guß künstlerisch zu gestalten; darüber wird an anderer Stelle zu sprechen sein. Gleicherweise führten in Deutschland Sparsamkeitsrücksichten und die immer mehr verringerte Erfahrung im Guß umfangreicher Bronzewerke dazu, große Figuren auf kaltem Wege aus dünnen Kupfertafeln zu treiben.

Noch in den Neunzigerjahren des 17. Jahrhunderts wurde die große

Dreifaltigkeitsgruppe auf der Pestsäule in *Wien* nach dem Modelle Paul Strudels von dem „kais. Jubellier von Augsburg Herrn Christonen Radt und dem hiesigen (Wien) bürgl. Goldschmied Emanuel Bauhof . . .“ in Kupfer getrieben.

Die Reihe der großen in Kupfer getriebenen Werke des 18. Jahrhunderts eröffnet die im Jahre 1717 aufgestellte Kolossalfigur des Herkules auf der *Wilhelmshöhe* bei *Kassel*, die von dem *Augsburger* Goldschmied Joh. Jakob Anthoni in den Jahren 1714—1717 über einem Holzmodelle geformt wurde.

Eine Kolossalfigur der Madonna wurde im Jahre 1726 von den Goldschmieden Christ. Hennick und Joh. Breinniger in *Cinselsau* für den First der ehemaligen Cisterzienserkirche in *Schönthal i. W.* in Kupfer getrieben.

Das bedeutsamste in Kupfer getriebene deutsche Bildwerk des 18. Jahrhunderts ist jedenfalls die Reiterstatue Augusts des Starken in *Dresden-Neustadt* (Fig. 376, S. 521). Die Verhandlungen über die Ausführung dieses Denkmals, das ursprünglich in Bronze gegossen werden sollte, sind durch mehrere Jahrzehnte zu verfolgen, dennoch ist der Bildhauer des schließlich ausgeführten Modells nicht mit Sicherheit anzugeben. Die Treibarbeit wurde, besonders weil ein zuverlässiger Gießer nicht gefunden werden konnte, zuletzt dem Augsburger „Kunstkanonenschmied“ Ludwig Wiedemann übertragen, der im Jahre 1733 an August III. berichtet, daß die Statue vollendet sei und mit der Vergoldung begonnen werden könne. Im Jahre 1736 wurde das Reiterbild endlich enthüllt. (Ausführliche Angaben über die Geschichte des Denkmals gibt Sponsel im: Neuen Archiv für Sächs. Gesch. u. Altertumsk., Bd. XXII, S. 102—150.)

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde in *Eichstätt i. B.* eine Mariensäule errichtet, die von einer Madonnenfigur bekrönt ist, welche nach dem Modelle Moritz Pedettis im Jahre 1777 von den Eichstätter Gürtlermeistern Thomas und Franz Xaver Conrad, Vater und Sohn, in Kupfer getrieben wurde.

Um das Jahr 1770 errichtete Friedrich d. Gr. in *Potsdam* eine Werkstatt für Kupfertreiberei, aus der eine Reihe bedeutsamer Werke hervorging.

Außer kleineren Arbeiten entstand hier die kolossale, eine Krone hochhaltende Gruppe der drei Grazien auf der Kuppel des Neuen Palais bei *Potsdam*.

Auch die große Gestalt des Atlas mit der Weltkugel auf der Kuppel des *Potsdamer* Rathauses wurde dort von Jury im Jahre 1776 in Kupfer getrieben. Eine schon im Jahre 1754 an dieser Stelle aufgerichtete Atlasgruppe in Bleiguß war vom Sturme herabgeweht.

Von Jury und dem Klempner Gerike wurde auch um das Jahr 1800 nach Schadows Modell die Quadriga für das Brandenburger Tor



Fig. 376. Denkmal Augusts des Starken in Dresden-Neustadt. S. 520.

in *Berlin* in Kupfer getrieben. Die Viktoria wie die Pferde wurden für dieses große Werk zunächst in voller Größe in Eichenholz geschnitten, und nach diesen Vorbildern, wie Schadow selbst angibt, nicht über diesen Holzmodellen, wurden Pferde und Siegesgöttin getrieben.

Als bedeutsamer Abschluß der monumentalen deutschen Kupfer- und Bronzebildnerei des 18. Jahrhunderts entstand endlich im Südosten des Reiches, in dem Gebiete wo wenigstens der Bleiguß fortlaufend im großen geübt war, ein großes Reiterstandbild, das Denkmal Josephs II. in *Wien* von Franz Zauner, Edlem v. Felpatan (geb. 1746 in Felpatan, † 1822 in Wien), Fig. 377, S. 523.

Der Künstler kam im Jahre 1768 nach *Wien* an die Akademie und wurde nebenher von Melchior Hefel aus Kaltenbrunn in der Gießerei unterwiesen. In dieser Zeit fertigte er bereits ein Bronzewerk, die 2 Fuß hohe Büste des Arztes Brambilla. In den Jahren 1776—1781 bei seinem Aufenthalte in Rom hatte er weiter Gelegenheit, Erfahrungen im Erzguß zu sammeln und endlich studierte er das auf S. 535 erwähnte Werk von Mariette über den Guß des Denkmals Ludwigs XV. So vorbereitet, konnte er den ehrenvollen Auftrag für das genannte große Reiterbild übernehmen. In den Jahren 1795—1797 führte er einen Versuchsguß aus, dann ging er an die Einformung der Reiterfigur, die im Jahre 1800 fehlerfrei aus der Form kam, und endlich an den Guß des Pferdes, das im Jahre 1803 glücklich vollendet wurde (Ellmaurer, Le monument de Joseph II, Vienne 1807).

Von den kleineren figürlichen Bronzegußarbeiten, die während des 18. Jahrhunderts in Deutschland entstanden, sind von besonderem Interesse die Werke zweier besonders in Wien tätiger Künstler, deren meiste und berühmteste Schöpfungen in Blei gegossen wurden, des Raphael Donner (1693—1741) und Balthasar Moll (1717—1785), vergl. S. 622.

Von Raphael Donner sind zu nennen ein Satyr mit Amor, Christi Abnahme vom Kreuz, mehrere Reliefdarstellungen, darunter Thetis und Vulkan, das Urteil des Paris, die Taufe Christi, eine Szene aus dem Leben Davids, der Feldmarschall Daun u. a. m. Die beiden im *Hofmuseum* in *Wien* befindlichen Bronzebüsten der Maria Theresia und Franz I. sollen im Jahre 1750 von Matthäus Donner, einem jüngeren Bruder Raphaels, ausgeführt sein (Stolz, Ueber die Bildhauer G. R. Donner und Franz Zauner in: Der Kirchenschmuck, 1889, S. 129 ff.).

Spärlicher sind die Bronzewerke Balthasar Molls. Eine Büste Franz I. (1766) befindet sich im Botanischen Garten des Parkes von *Schönbrunn*, eine andere in der *Ambraser Sammlung* in *Wien*. Ein großes Reliefmedaillon des Feldmarschalls Anton v. Colloredo (ca. 1777) ist als Gegenstück von Donners Medaillon des Feldmarschalls Daun in der Militärakademie zu *Wiener-Neustadt* angebracht, und auf *Schloß Ambras* befindet sich ein gleichzeitiger Bronzenachguß nach dem von Moll für Mariazell in Silber ausgeführten Antependium mit Brustbildern der kaiserlichen Familie (Ilg, Der Bildhauer Moll in Ber. u. Mitt. d. Altertums-Ver. zu Wien, 1889, S. 129 ff.).

Nichts bekannt ist über die Entstehung einiger aus der Zeit um 1700 erhaltener kleiner in Bronze gegossener Reiterbilder deutscher Fürsten.



Fig. 377. Franz Zauner, Kaiser Joseph II. in Wien. S. 522.

Eine Statuette des Kurfürsten Maximilian Emanuel von Bayern zu Pferde im *Nationalmuseum* in *München* gilt als das Modell eines Denkmals, das diesem Fürsten in München errichtet werden sollte.

Die Reiterstatuette Augusts des Starken im *Grünen Gewölbe* zu *Dresden* wird zumeist als Arbeit des Dresdener Stückgießers Michael Weinhold bezeichnet. Sponsel (a. a. O.) zweifelt nicht daran, daß dieses Modell in *Paris* entstanden ist.

In *Krautheim i. Bad.* befindet sich eine Bronzegruppe, der heilige Antonius mit dem Christkinde, die als „eine Augsburger oder Münchener Arbeit ersten Ranges" aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts bezeichnet wird (Kraus, Kunstdenkm. d. Grhzgt. Baden, Kreis Mosbach, S. 95, Taf. XII).

Hingewiesen sei auch auf eine Reihe Bronzestatuetten (30—80 cm hoch) aus dem 18. Jahrhundert, die sich im *Leipziger Gewandhause* befinden, über deren Herkunft jedoch bisher Näheres nicht ermittelt wurde.

Ueberwiegend wohl in Anlehnung an französische Vorbilder begann man im 18. Jahrhundert auch in Deutschland fürstliche Wohnungen mit mannigfachen Geräten und Beschlägen in vergoldeter Bronze auszustatten.

Wohl die vorzüglichsten Arbeiten dieser Art wurden im Auftrage Friedrichs des Großen für das *Potsdamer Stadtschloß* und für *Sanssouci* hergestellt.

Durch die Untersuchungen Paul Seidels (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1895, S. 48 ff.) sind die ausgezeichneten Künstler bekannt geworden, denen die überaus geschmackvolle und reiche Ausstattung besonders der Bibliothek in *Sanssouci* und des Bronzesaales im *Potsdamer Stadtschlosse* zu danken sind.

Der Entwurf der Bibliothek (Fig. 378, S. 525) scheint auf Johann August Nahl d. Ä. (1710—1781) zurückzugehen. Nach dessen Entwürfen scheinen die Bildhauer Becker und Giese, die sonst kaum bekannt sind, gearbeitet zu haben. Die Beschläge mit Ausnahme der vier Reliefs, die Giese auch in Bronze ausführte, wurden von dem Goldschmied Kelly gegossen und ziseliert.

Eine Balustrade aus vergoldeter Bronze trennte ehemals auch den Alkoven im Schlafzimmer des Königs in *Sanssouci* von dem Hauptraume. Die mit vier Kinderfiguren geschmückte Brüstung wurde urkundlich nach Nahls Entwurf von dem Goldschmied Ludwig Siegmund Wiedemann in Messing gegossen und vergoldet.

Der Bronzesaal im Stadtschloß bildet den Höhepunkt dieser Kunstweise in Deutschland überhaupt. Er entstand in den Jahren 1754 und 1755. Die beiden vornehmlich daran beteiligten Künstler waren die Modelleure Kambly und Schwitzer. Kambly hatte die Modelle für die Beschläge der Türen und Wandschränke mit ihren Sopraporten, der Pilaster, Fenterwände etc. herzustellen, Schwitzer die Modelle für die Tische und Spiegelrahmen. Kambly übernahm auch die Ausführung, Vergoldung und Befestigung der Bronzen; als Ziseleur stand ihm dabei Geoffroy zur Seite und als Vergolder Morel.

Johann Melchior Kambly war in Deutschland der zweifellos bedeutendste Meister seiner Art, er war Schweizer und kam um 1748 als 35jähriger Mann nach *Berlin;* über seine Ausbildung ist nur bekannt, daß



Fig. 378. Bibliothek Friedrichs d. Gr. in Schloß Sanssouci. S. 524.

er in Schaffhausen die Bildhauerkunst erlernt hat, und daß er nebenher auch Goldschmiede- und Tischlerarbeiten gefertigt hat.

In *Berlin* erwarb er durch seine Arbeiten bald das Vertrauen des

Königs, schon im Jahre 1752 erhielt er eine Konzession, laut der er „eine Fabrik von Bronze-Dorée-Arbeit in Potsdam anlegen und die darin verfertigten Waren sowohl inner- als außerhalb Landes verkaufen dürfe".

In den Fünfziger- und Sechzigerjahren lieferte Kambly noch zahlreiche mit Bronze beschlagene Möbel, Uhren u. dergl. auch für das Neue Palais, über die Seidel a. a. O. ausführlich berichtet.

Schon bevor der Bronzesaal entstand, wurden für das Stadtschloß noch eine Reihe nicht unbedeutender Bronzearbeiten ausgeführt, deren Meister bekannt sind.

Im Treppenhause wurde nach dem Modelle des Johann Peter Benkert ein Geländer in Bronze gegossen und von Goldschmied Verdeil in *Berlin* vergoldet; es wurde im Jahre 1746 aufgestellt. Kelly fertigte für denselben Raum Trophäengehänge und ähnliche für den großen Marmorsaal. Andere Bronzezierate für diesen Saal führte der Goldschmied Habermann aus, drei Reliefs der schon genannte Giese und 18 Kapitäle fertigte Kambly.

Anfang der Fünfzigerjahre wurden auch, wie erwähnt sein möge, noch mehrere *Pariser* Bronzekünstler nach *Potsdam* gezogen, der Gießer Daniel Valy, der Vergolder Jean Audibert, der Modelleur Coussinet und der schon genannte Vergolder Morel und Ziseleur Geoffroy, die jedoch im allgemeinen nur Gehilfen Kamblys waren. Als ihre selbständigen Arbeiten werden vier Kronleuchter im Neuen Palais und einer im Japanischen Häuschen genannt.

Im übrigen fließen die Nachrichten über Künstler, die im 18. Jahrhundert in Deutschland Goldbronzearbeiten geschaffen haben, sehr spärlich. Einiges bekannt ist noch über einen in *München* tätigen Bildhauer und Gießer Wilhelm de Groff, der seine Ausbildung in Paris erhielt und im Jahre 1715 vom Kurfürsten Maximilian Emanuel nach der bayrischen Hauptstadt berufen wurde. Er führte neben zahlreichen größeren Bildwerken in Stein und Blei für die *Münchener Residenz* und die Schlösser in *Nymphenburg* und *Schleißheim* auch Dekorationsgegenstände in vergoldeter Bronze aus. Bis zum Jahre 1740 bezog er für seine Leistungen sehr beträchtliche Summen, für die Ausstattung der Reichen Zimmer in der *Münchener Residenz* erhielt er allein 7500 Gulden.

Für das Schloß in *Ansbach* waren um die Mitte des Jahrhunderts als „Mössing-Gießer" tätig Joseph Bianchini und Ange Guillard, als „Ciselier" bis 1746 Houdan, später Scheider. Ueber die von diesen Künstlern ausgeführten Arbeiten ist Näheres nicht bekannt. (Vergl. F. H. Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, Fränkische Linie. Straßburg 1901.)

Niederlande.

Unter den wenigen großen figürlichen Bronzewerken, die in den Niederlanden im 18. Jahrhundert entstanden, sind einige Porträtstatuen an erster Stelle anzuführen.

Auf dem Hause der Brauergilde am Großen Platz in *Brüssel* wurde im Jahre 1697 eine Steinstatue des Statthalters Maximilian Emanuel von Bayern von dem Bildhauer Marc Devos in *Brüssel* (1650—1717) aufgestellt; sie wurde vom Sturme herabgeworfen und durch eine in Bronze gegossene ersetzt.

Diese Statue scheint im Jahre 1751 zerstört zu sein, jedenfalls wurde in diesem Jahre dem Goldschmied Simon in Brüssel für denselben Platz eine Reiterstatue des Prinzen Karl Alexander von Lothringen in Auftrag gegeben, die von ihm in Kupfer getrieben und vergoldet wurde und schon im folgenden Jahre aufgestellt wurde. Im Jahre 1795 wurde auch dieses Werk zerstört. (Demanet, Note sur la statue de Maximilien-Emanuel . . .; Bull. des comm. roy. d'art et d'archéol. 1879, S. 42, und Marchal a. a. O. S. 507.)

Eine Denkmalstatue Karl Alexanders war in *Brüssel* auch auf der Place Royale nach dem Modelle des Pierre Antoine Verschaffelt (1710—1793) errichtet.

Von demselben Künstler wurde in *Rom* im Jahre 1740 die kolossale Bronzestatue des Erzengels Michael für die Engelsburg ausgeführt, und in der Hofkirche in *Mannheim* ist der Bronzeschmuck des Hauptaltars sein Werk; auch für den Lustgarten in *Schwetzingen* soll Verschaffelt Bronzewerke geschaffen haben.

Für eine zu Anfang des 18. Jahrhunderts im Hofe des Hôtel de ville in *Brüssel* aufgestellte Fontäne führte der Bildhauer Pierre Denis Plumier (getauft 1688, † 1721) vier Kinderfiguren und Ornamente in Bronze aus.

Einige hervorragende Kupfer- und Bronzearbeiten entstanden auch in diesem Jahrhundert noch für niederländische Kirchen, vor allem Türen und Gitter.

Besonders reich ausgestaltete Türen in „cuivre doré" fertigte Guil. de Vos in den Jahren 1708 und 1711 für S. Bavo in *Gent*.

In Nôtre-Dame in *Tongern* befindet sich eine Tür mit der Bezeichnung „Christian Schwertfeeger Leodius me fecit A° 1711".

In der Großen Kirche in *Dordrecht* schließt ein in den Jahren 1711—1715 gefertigtes Messinggitter den Chor ab, und eine dort erhaltene reiche bronzene Gittertür wurde im Jahre 1758 gestiftet.

Michel van der Voort führte im Jahre 1725 für das große Kupfer-

lesepult der Michaelskirche in *Gent* die den Teufel besiegende Gestalt des Erzengels Michael im Gewichte von 800 Pfund aus.

In der Kathedrale zu *Ypern* befindet sich ein kunstreiches in Bronze gegossenes Lesepult, das bezeichnet ist: W. Pompe sculpsit, J. Ferrier fecit Antv. 1752.

Frankreich.

In Frankreich wurde die Reihe der Bronzedenkmäler Ludwigs XIV. im 18. Jahrhundert noch vermehrt.

Nach dem Modelle des Vlamen Simon Hurtrelle (1648—1742), von dem im Louvre eine Pieta von eigenartiger Auffassung erhalten ist



Fig. 379. Simon Hurtrel, Pieta, *Paris, Louvre.* S. 528.

(Fig. 379, S. 528), wurde in *Paris* die Reiterstatue des Königs gegossen, die im Jahre 1718 in *Montpellier* errichtet wurde.

Im Jahre 1732 erhielten die Brüder Guillaume und Nicolas Coustou, die bereits am Reiterdenkmale Ludwigs XIV. von Desjardins in *Lyon* mitgearbeitet hatten, den Auftrag für ein zweites gleichartiges Denkmal, das ebenfalls dort aufgestellt werden sollte; dieses Monument scheint jedoch über das Modell nicht hinausgelangt zu sein.

Gegen die Mitte des Jahrhunderts begann man mit der Errichtung von Denkmälern Ludwigs XV. Im Zusammenhange finden sich deren Beschreibungen und Abbildungen in Patte, Monuments érigées en France à la gloire de Louis XV., Paris 1767.



Fig. 380. Lemoyne und Varin, Ludwig XV., ehemals in Bordeaux (nach Patte). S. 529.

Im Jahre 1743 wurde in *Bordeaux* ein Reiterbild dieses Königs enthüllt, das nach dem Modelle des Bildhauers Jean Baptiste Lemoyne (1704—1778) von dem Gießer Varin in Erz gegossen wurde (Fig. 379,

S. 529). Der Guß mißlang zunächst, nur die untere Hälfte der Form wurde mit Metall gefüllt, doch der Gießer soll sich eines auch in anderen



Fig. 381. Lemoyne und Gor, Ludwig XV., ehemals in Rennes (nach Patte). S. 531.

ähnlichen Fällen mit Erfolg angewendeten Verfahrens bedient haben, den Guß zu vollenden, ohne den gelungenen Teil unbenutzt zu lassen. Es

wurde zu dem Zwecke die Form über der mißlungenen oberen Hälfte des Bildwerkes noch einmal ausgeführt und mit Metall gefüllt.



Fig. 382. Lemoyne, Modell zum Denkmal Ludwigs XV., für Rouen bestimmt.
Paris, Louvre. S. 532.

Nach Lemoynes Modell entstand im Jahre 1754 ein Bronzestandbild Ludwigs XV. für *Rennes,* das der berühmteste französische Gießer jener Zeit, Pierre Gor, Commissaire général des fontes à l'arsenal de

Paris, ausführte (Fig. 381, S. 530). Im Jahre 1757 erhielt Lemoyne noch den Auftrag auf ein Denkmal des Königs für *Rouen*, das nicht aus-



Fig. 383. B. Guibal und P. L. Cyfflé, Ludwig XV., ehemals in Nancy (nach Patte). S. 533.

geführt wurde, von dem sich aber ein Bronzemodell im *Louvre* befindet (Fig. 382, S. 531). Ludwig XV. ist hier auf einem von drei Kriegern getragenen Schilde stehend dargestellt.



Fig. 384. Bouchardon und Gor, Ludwig XV., ehemals in Paris (nach Patte). S. 534.

Barthélemi Guibal (1699—1757) und Paul Louis Cyfflé (1724—1806) führten gemeinsam die Statue Ludwigs XV. für *Nancy* aus, die von ihnen im Jahre 1755 in *Luneville* auch gegossen wurde (Fig. 383,

S. 532). Die großen Sockelfiguren dieses Denkmals waren wie eine Reihe anderer großer, von diesen Künstlern für Nancy geschaffener Bildwerke in Blei gegossen.

Nach dem Modelle des Bildhauers Edmonde Bouchardon (1698



Fig. 385. Pigalle und Gor, Ludwig XV., ehemals in Reims (nach Patte). S. 536.

bis 1762) wurde im Jahre 1758, nachdem der zuerst damit beauftragte Gießer Varin im Jahre 1753 gestorben war, von Pierre Gor die Reiterstatue des Königs für die Place de Louis XV. (Place de la Concorde) in *Paris* gegossen (Fig. 384, S. 533). Ueber die Gußausführung wird

eingehend berichtet in dem mit zahlreichen Kupfertafeln ausgestatteten Werke von Mariette, Description des travaux qui ont précédé, accom-



Fig. 386. Larchevèque und Meier, Gustav Wasa in Stockholm. S. 537.

pagné et suivi la fonte en bronze d'un seul jet de la statue équestre de Louis XV. Paris 1768. Die Geschichte des Werkes behandelt ausführ-

lich Roserot in Gazette des beaux-arts 1897 (Bd. I, S. 195 ff., 377 ff., Bd. II, S. 159 ff.).

Jean Baptiste Pigalle (1714—1785), der nach Bouchardons Tode dessen für *Paris* geschaffenes Denkmal, insbesondere den mit Eckfiguren geschmückten Sockel vollendete, erhielt im Jahre 1756 den Auftrag auf ein Standbild Ludwigs für die Stadt *Reims*, das in den Jahren 1762—1763 von Gor gegossen wurde (Fig. 385, S. 534). (Tarbé, La vie et les oeuvres de Jean Baptiste Pigalle. Paris 1859, S. 101 ff.)



Fig. 387. Larchevêque und Meier, Gustav Adolf in Stockholm. S. 537.

Mehrere große erzene Monumente wurden von französischen Meistern auch für das Ausland geschaffen.

Der schon genannte Saly modellierte das Reiterdenkmal Friedrichs V.

auf dem Großen Platze in *Kopenhagen*, das von Gor im Jahre 1771 gegossen wurde.

Etienne Maurice Falconet (1716—1791) wurde im Jahre 1766 von Katharina II. nach *Petersburg* berufen, um ein Reiterbild Peters des Großen auszuführen. Der Künstler stellte den Zaren auf einem unregelmäßig behauenen gewaltigen Felssockel auf springendem Pferde dar. Die Ausführung nahm acht Jahre in Anspruch; dem Künstler gelang zunächst nur der Guß der unteren Hälfte, der obere Teil wurde in der von Varin beim Denkmal Ludwigs XV. für Bordeaux angewendeten Art nachgegossen.



Fig. 388. Houdon, Diana in *Paris, Louvre*. S. 537.

Pierre Hubert Larchevèque (1721—1778) modellierte das Standbild Gustav Wasas (Fig. 386, S. 535) und die Reiterfigur Gustav Adolfs (Fig. 387, S. 536) für *Stockholm;* beide Werke wurden in den Siebenzigerjahren von dem Gießer Meier in Bronze ausgeführt.

Für die königlichen Gärten wurden in Frankreich im 18. Jahrhundert größere Bronzefiguren seltener ausgeführt, die Arbeiten waren besonders in Versailles im wesentlichen abgeschlossen, und man bevorzugte Blei- und Marmorskulpturen.

Zu den mit Recht berühmtesten französischen Bronzebildwerken des 18. Jahrhunderts gehört die Diana des Jean Antoine Houdon (1740—1828) im *Louvre* (Fig. 388, S. 537). Der Künstler gilt auch als ausgezeichneter Gießer, und insbesondere soll er diese etwa lebensgroße, überaus schöne weibliche Gestalt selbst gegossen haben. Von anderen Bronzewerken des Künstlers seien

erwähnt die Büsten Rousseaus und Voltaires im *Louvre* und die Büste des Prinzen Heinrich, des Bruders Friedrichs des Großen, im Neuen Palais in *Potsdam.*

Ein überwältigendes Bild vornehmsten Geschmackes und höchsten Könnens gewähren die noch in reichster Mannigfaltigkeit erhaltenen köst-



Fig. 389. Chinesische Porzellanvase in französischer Bronzefassung, Zeit Ludwigs XV. *Paris, Louvre.* S. 541.

lichen französischen Goldbronzearbeiten, besonders die Beleuchtungsgeräte aller Art, Uhren, Möbel-, Tür- und Fensterbeschläge der Zeit Ludwigs XV. und Ludwigs XVI.

Die Oberflächenbehandlung, die Feinheit der Ziselierung ist es zum guten Teil, die den Dekorationsbronzen jener Epoche solch einen unendlich pikanten Reiz verleiht. Als die vorzüglichsten Ziseleure, die auch





Fig. 890. Wandleuchter und Wanduhr, Zeit Ludwigs XV., *Paris, Mus. du Garde-Meuble.* S. 541.



Fig. 391. Kaminbock, Zeit Ludwigs XV. *Paris, Mus. du Garde-Meuble.* S. 541.

für die königlichen Schlösser zahlreiche Arbeiten ausführten, seien besonders genannt der schon in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts tätige Boulle, Cauvet, Jacques Caffieri, Philippe Caffieri d. J., Gouthière, Forestier, Gobert und Thomire.



Fig. 392. Kommode von Chr. Cressent. *London, Sammlung Wallace.* S. 541.

Besonders hingewiesen sei noch auf die nach Modellen Falconets und Claude Michels, genannt Clodion, ausgeführten Goldbronzen, die auch rein bildhauerisch den besten Werken ihrer Zeit beizurechnen sind.

Die größten öffentlichen Sammlungen von Werken dieser Art befinden sich im Louvre in *Paris* und im Hertford House (Wallace Collection) in *London*. Die beigegebenen Abbildungen (Fig. 389 bis 398, S. 538—545) veranschaulichen das französische Schaffen dieser Art in typischen Beispielen. (Näheres und zahlreiche Tafeln in Molinier, Le mobilier royal français. Paris 1902; Molinier, La collection Wallace; und Williamson, Les meubles d'art du mobilier national. Paris 1883.)

Ausgezeichnete, zum Teil erhaltene Bronzearbeiten wurden in reichem Maße während des 18. Jahrhunderts auch für französische Kirchen ausgeführt.

Die Altäre selbst wurden mit Bronzefiguren und Ornamenten ausgestattet, und kunstvolle Bronzeleuchter und Kruzifixe vervollständigten den glänzenden Schmuck. Unter anderem weiß man, daß Philippe Caffieri für Nôtre-Dame in *Paris* um 1760 mehrere Leuchtergruppen und andere

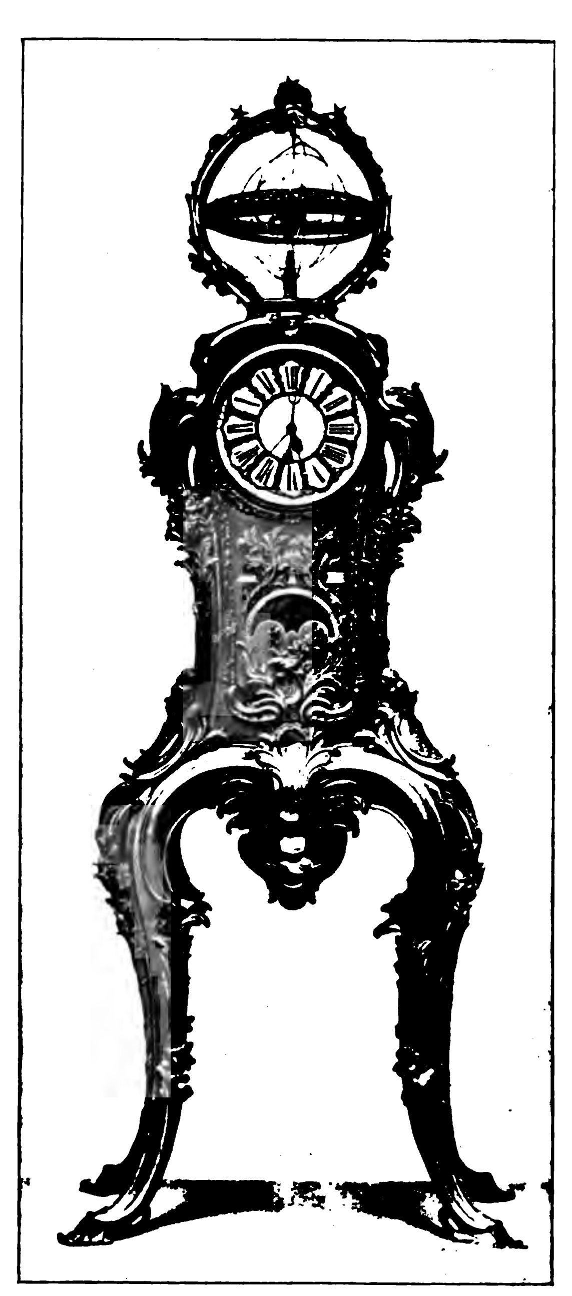


Fig. 393. Standuhr (astronomisch), Zeit Ludwigs XV. Bezeichnet „Caffieri 1749". *Versailles, Schloss.* S. 541.

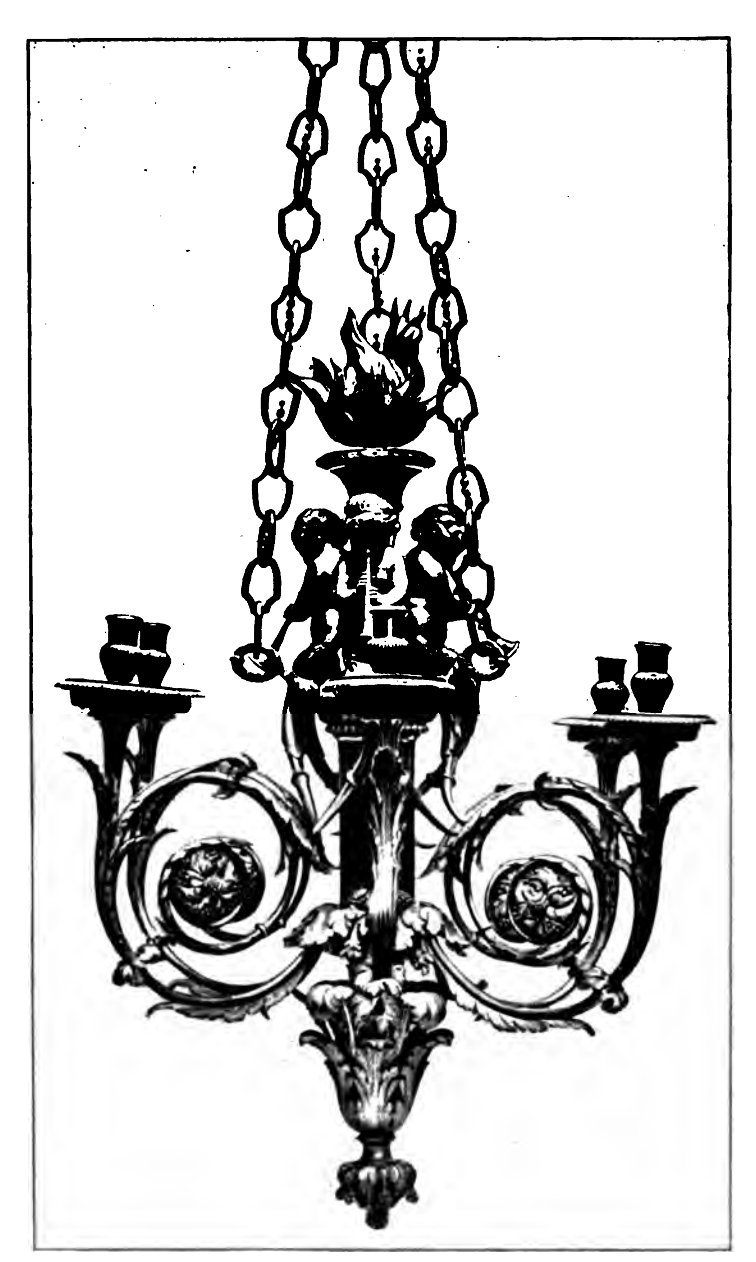


Fig. 394. Kronleuchter, Zeit Ludwigs XVI., in *Versailles, Schloss.* S. 541.

Gegenstände in vergoldeter Bronze fertigte, die sämtlich zerstört zu sein scheinen. In den Kathedralen von *Bayeux* und *Clermont* sind aber Arbeiten desselben Meisters aus der Zeit um 1770 erhalten.

Für den Hauptaltar von S. Sulpice in *Paris* modellierte Edmonde

Bouchardon zwei knieende Engelfiguren, die in Bronze gegossen und vergoldet wurden.



Fig. 395. Armleuchter mit Figuren von Cauvet (1783) in *Paris, Louvre*. S. 541.

Im Jahre 1778 wurde zur Ausführung des auch mit reichem Bronzeschmuck versehenen Hauptaltars der Kathedrale in *Noyon* mit vier Künstlern ein Vertrag abgeschlossen (Champeaux a. a. O., S. 328).

Aus Marmor und Bronze wurde im 18. Jahrhundert ferner der 70 Fuß hohe Altar der Kathedrale zu *Sens* gefertigt (Rev. des arts decor. 1880—1881, S. 432).

Vier lebensgroße Engel mit den Leidensgeräten goß um das Jahr 1700 ein Meister Roger Schabol († 1720)

Fig. 396. Standuhr um 1770 in *Paris, Louvre*. S. 541.



Fig. 397. Armleuchter, Zeit Ludwigs XVI., in *Paris, Palais de l'Elysée* S. 541.



Fig. 398. Schmuckschrank der Königin Marie Antoinette in Versailles, Petit Trianon. S. 541.

für den Chor von Nôtre-Dame in *Paris.* — Ein Lesepult aus vergoldeter Bronze in S. Roch in *Paris* ist bezeichnet: „Fait par Pierre Leclair, fondeur, quay Pelletier à Paris 1741.“

England.

Nur eine bescheidene Anzahl größerer Bronzewerke, zum Teil von Niederländer Künstlern, entstand im 18. Jahrhundert in England.

Sir Henry Cheere (1648—1721) führte für das All-Souls-College in *Oxford* 24 Bronzebüsten von Leitern dieses Instituts aus, die dort im großen Saale der Bibliothek aufgestellt wurden, und ebendort eine Statue des Begründers dieser Bibliothek, des Christophe Codrington.

Von Francis Bird (1667—1731) befand sich eine Bronzefigur Heinrichs VI. im *Eton-College.*

Eine Bronzestatue Eduards VI. vom Jahre 1737 im Guyspital in *London* ist das Werk des Antwerpener Meisters Pieter Scheemaecker d. J. (1691—1770).

Dessen Landsmann Jean Michel Ryšbrack (1692—1770) schuf die bronzene Reiterstatue Wilhelms III. in *Bristol.*

Ein Werk John Bacons (1740—1799) ist endlich eine Bronzegruppe im Somerset-House in *London,* bei der eine Statue Georgs III. mit einer liegenden Gestalt „of father Thames“ vereinigt ist.

Italien.

In stärkerem Grade noch als in Deutschland sank in Italien die Bronzekunst im 18. Jahrhundert von ihrer einstigen Höhe herab. Insbesondere mit kleinen Bronzenachbildungen antiker Bildwerke und mit der Ausführung kleiner Figuren und Reliefs nach eigenen Modellen beschäftigten sich die *Florentiner* Meister Maximilian Soldani († 1740), Giovanni Zoffoli und G. Boschi in *Rom.* Beschläge für Möbel sollen Francesco Ladetto in *Turin* und Giovanni Paolo Venasca angefertigt haben (Fortnum, descriptive catalogue of the Bronzes ... London 1876. S. CXXXV f.).

Pietro Bracci in *Rom* modellierte eine sitzende Statue des Papstes Clemens XII. für dessen Grabmal in der Cap. Corsini in S. Giovanni in Laterano zu *Rom,* die von Francesco Giardoni gegossen wurde. Auch eine in Bronze gegossene Büste Benedikts XIV. modellierte er und außerdem Kinderfiguren für den Hauptaltar von S. Maria maggiore, die von Torrigiani gegossen und vergoldet wurden (Champeaux, Dict. des fond. S. 174.).



Fig. 399. Antonio Gai, Tür vor der Loggietta in Venedig. S. 547.

Die im Jahre 1750 entstandene Vortür der jetzt zerstörten Loggietta in *Venedig* ist eine Arbeit des Antonio Gai (Fig. 399, S. 547).

Benincasa da Gubbio goß das Tabernakel und zwei Engelfiguren nach den Modellen des Ciro Ferri für den Hauptaltar von S. Maria

della Navicella in *Rom* (Champeaux a. a. O. S. 98). — Eine in Bronze gegossene und vergoldete Madonnenstatue, die von Matteo Bottiglieri und Francesco Pagano ausgeführt und auf einem in *Neapel* im Jahre 1748 errichteten Obelisken aufgestellt wurde, war, soweit bekannt ist, eines der wenigen größeren italienischen Gußwerke der Zeit.

Spanien und Portugal.

Ueber die Ausführung größerer figürlicher Erzgußwerke in Spanien während des 18. Jahrhunderts ist bisher nichts bekannt geworden.

In Portugal wurde das einzige ältere dort entstandene Reitermonument Josephs I. im Jahre 1774 nach dem Modelle des Bildhauers Machado de Castro von Bartolomeo de Costa in Bronze gegossen.

Skandinavien.

Für die skandinavischen Länder und für Rußland führten im 18. Jahrhundert, wie schon erwähnt wurde, französische Meister mehrere große Erzmonumente aus.

Das Reiterbild Friedrichs V. in *Kopenhagen* goß im Jahre 1771 nach dem Modelle Saly's Pierre Gor.

Die Statue Gustav Wasas in *Stockholm* goß im Jahre 1770 der Gießer Meier nach dem Modelle des Franzosen Larchevèque (Fig. 386, S. 535); im Jahre 1777 führten dieselben Künstler dort das Reitermonument Gustav Adolfs aus (Fig. 387, S. 536).

Der Schwede Sergel, ein Schüler Larchevèques, modellierte das Standbild Gustavs III. und leitete dessen Ausführung in Bronzeguß im Jahre 1796.

Rußland.

In *Petersburg* befindet sich angeblich noch ein bronzenes Reiterstandbild Peters des Großen, das zur Regierungszeit der Kaiserin Elisabeth (1741—1765) von dem Italiener Rastrelli in Bronze gegossen sein soll, aber erst durch Paul I. im Jahre 1800 aufgestellt wurde.

Weitberühmt ist das schon früher angeführte Reiterdenkmal desselben Fürsten, das von dem Franzosen Falconet in den Jahren 1766 bis 1774 in *Petersburg* ausgeführt wurde.

Seitdem wurde in Rußland der Erzguß im großen gepflegt, und eine Reihe nicht unbedeutender Werke entstand von der Hand einheimischer Künstler.

Neunzehntes Jahrhundert.

Eine neue Glanzperiode der Bronzekunst, die sich fast gleichmäßig über sämtliche Kulturländer erstreckte, begann mit dem 19. Jahrhundert. In einer von Jahrzehnt zu Jahrzehnt zunehmenden Menge ist insbesondere die Zahl der Bronzedenkmäler fast ins Unendliche gewachsen. In früheren Zeiten war die Ausführung eines Monumentes in Erz ein Ereignis, und nur Modelle weniger bester Künstler wurden auserwählt, in diesem edelsten Materiale der Nachwelt überliefert zu werden. Im verflossenen Jahrhundert wurde das wesentlich anders, technische Schwierigkeiten lernte man spielend zu überwinden, und der Guß, auch der größten Werke, findet heutzutage überhaupt keinerlei Beachtung mehr. Durch die vervollkommneten technischen Hilfsmittel und neue Formverfahren wurde schließlich auch die Gußausführung verbilligt. So kam man vielfach dazu, wahllos die Modelle den Gießereien zu überliefern.

In den letzten Jahrzehnten wuchs neben den Denkmälern auch die Zahl der mit Bronzefiguren geschmückten Brunnen.

Auch figürliche Kleinbronzen und in Bronze und Messing gegossene Geräte, besonders im Anschluß oder in Nachbildung alter Werke, wurden in größter Menge gefertigt.

Hervorzuheben ist, daß das bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts faßt ausschließlich für die Herstellung der Gußformen angewendete Wachsausschmelzverfahren dann durch eine Formweise ersetzt wurde, die durch die Entwicklung der Eisengußtechnik am Ende des 18. Jahrhunderts zu hoher Bedeutung gelangt war, die Teilformerei in Sand.

Erst in den letzten Jahrzehnten wandte man sich dem altbewährten Wachsverfahren beim Bildsäulenguß fast allgemein wieder zu. (Näheres darüber in Lüer, Technik der Bronzeplastik. Leigzig, Seemann 1902. S. 86 ff.)

Neben den verschiedenen Gußverfahren behauptete die Treibtechnik im 19. Jahrhundert eine wichtige Stellung, insbesondere bei Werken, bei denen möglichste Leichtigkeit aus praktischen Rücksichten erwünscht war, doch wurde sie auch bei Denkmälern und Brunnenskulpturen angewendet.

In beschränktem Maße bediente man sich zur Ausführung von Kupferfiguren auch des elektrolytischen Reproduktionsverfahrens.

Endlich spielten zu Anfang des Jahrhunderts auch für größere plastische Monumente das Gußeisen und später das Zink als billigere Surrogate neben der Bronze eine nicht unwichtige Rolle.

Deutschland.

Die deutsche Bildgießerei des 19. Jahrhunderts nahm in Berlin ihren Ausgang. Die wichtigsten Förderer waren zunächst Gottfried Schadow (1764—1850) und Christian Rauch (1777—1857) (vergl. besonders Eggers, Chr. Dan. Rauch. 3 Bde. Berlin 1873—1881).

Schadow, der anfänglich mit der Ausführung eines Erzdenkmals Friedrichs des Großen für *Berlin* beauftragt war, bemühte sich vor allem, im Auslande die Form- und Gießtechnik gründlich kennen zu lernen, er war zu dem Zwecke in Kopenhagen, Stockholm und Petersburg.

Als es sich aber darum handelte, im Jahre 1818 die erste große Denkmalfigur, den Blücher für *Rostock*, in Bronze zu gießen, wagte doch Schadow nicht, den Guß deutschen, damals bereits im statuarischen Eisenguß wohlgeschulten Meistern anzuvertrauen, sondern veranlaßte die Berufung des Gießers Lequine und des Ziseleurs Coué aus *Paris*. So erhielt der Held der Freiheitskriege ein Denkmal von der Hand französischer Meister. Nicht unerwähnt bleibe, daß Goethe vorgeschlagen hatte, die Statue von Pflug & Sohn in *Gera* in Kupfer treiben zu lassen.

Schadows Lutherstandbild für *Wittenberg* wurde im Jahre 1819 ebenfalls von Lequine und Coué ausgeführt.

Ueber den Gießer von Schadow's Bronzestatuette Friedrichs d. Gr. mit den beiden Windspielen in *Sanssouci* (0,88 m hoch) ist Näheres nicht bekannt (Fig. 400, S. 551).

Rauch wollte bei seinem ersten großen, in *Breslau* aufgestellten Blücherstandbilde zuerst die Hilfe der Franzosen beim Guß der Figur umgehen und wandte sich, wie Eggers a. a. O. angibt, an den deutschen, in *Rom* lebenden Gießer Hopfgarten. Doch dieser übte noch das alte Wachsausschmelzverfahren, dem Rauch seltsamerweise mißtraute, weil er aus eigener Erfahrung nur das in *Berlin* beim Eisenguß und auch von Lequine angewendete Formverfahren in Sand kannte. So mußte sich Rauch entschließen, auch seine Blüchergestalt im Jahre 1820 von Lequine mit Beihilfe Georg Reisingers, des Leiters der *Berliner Stückgießerei*, gießen zu lassen. Mit der Ziselierung wurde der Franzose Vuarin betraut. Guß und Nacharbeiten des Sockels sollten von Coué ausgeführt werden.

Weitere große Gußarbeiten standen bevor, und die Frage, welches Formverfahren dabei zur Anwendung kommen sollte, beschäftigte Rauch aufs lebhafteste, da ihn die Leistungen der Franzosen durchaus nicht voll befriedigten. Fast scheint es, als ob von vornherein die Ziselierung, in der die Franzosen unbestritten Meister waren, auch stets der Anlaß wurde, die Herstellung der Form und den Guß nur ihnen anzuvertrauen.

Zwar veranlaßte Rauch im Jahre 1824 Anfragen nach *Petersburg* und erhielt den Bescheid, daß man dort und in *Moskau* noch im Wachsverfahren arbeite und weiter dabei zu bleiben gedächte. Zur gründlichen Prüfung dieses Verfahrens scheint es trotzdem deutscherseits damals nicht gekommen zu sein.

Auch die *Berliner Königliche Gießerei* übte schließlich den Bronzeguß nach der beim Eisenguß seit Jahrzehnten angewendeten Methode Lequines, der im Jahre 1824 sogar als Lehrer einer neugegründeten Kunstgußschule angestellt, und dem dann auch die Ausführung des *Berliner* Blücherdenkmales nach Rauchs Modell übertragen wurde.



Fig. 400. Schadow, Friedrich d. Gr. in Sanssouci. S. 550.

Auch eine Ziselierschule wurde eingerichtet mit Coué als Lehrer. Beide Anstalten standen unter der Oberaufsicht Rauchs. Die Erfolge blieben jedoch aus, und Rauch äußerte im Jahre 1827, daß es ihm zweckmäßiger schiene, Gießeleven in *Paris* selbst bilden zu lassen bei Crozatier und Carbonneaux, deren hervorragende Leistungen der Künstler selbst im Jahre 1826 an Ort und Stelle kennen gelernt hatte.

Veranlaßt war diese entschiedene Meinungsäußerung Rauchs besonders durch die Mißerfolge Lequines. Zwar war der *Breslauer* Blücher besser aus der Form gekommen, als seine ersten nach Schadows Modellen gegossenen Arbeiten, doch umso größere Nachlässigkeit in jeder Beziehung brachte bei den nun folgenden Gußwerken das Vertrauen zu seinen Fähigkeiten ins Wanken.

Als der Franzose schließlich bei der Statue Friedrich Wilhelms I.

für *Gumbinnen* einen völligen Fehlguß geliefert hatte, wurde er plötzlich im Jahre 1828 angewiesen, die ihm seit elf Jahren überlassene Werkstatt in der Königlichen Gießerei zu räumen, und sein auch von Rauch unterstützter Protest vermochte nichts gegen diese Verordnung auszurichten. Die *Berliner* Gießereischule hörte damit auf, weiter zu bestehen.

Indessen sollten die mit Hopfgarten in *Rom* angeknüpften Verhandlungen Erfolg haben. Obschon dieser vollauf beschäftigt war, hatte ihn doch nie der Wunsch verlassen, nach *Berlin* überzusiedeln (Eggers, Rauch).

Um Rauchs Wünschen entgegen zu kommen, hatte Hopfgarten schon im Jahre 1823, nachdem sein Mitarbeiter Jollage in *Paris* die neue Teilformerei in Sand studiert hatte, einen Versuch in diesem Verfahren gemacht, und nach den Mißerfolgen Lequines entschloß er sich endlich, eine Kunstgießerei in *Berlin* einzurichten.

Im Jahre 1828 war er dort bereits in reger Tätigkeit. Von ihm oder nach anderen Angaben von einem älteren Bruder dieses römischen Hopfgarten wurde nach Rauchs Modell das Franckedenkmal für *Halle,* nach Tiecks Modell die Statue Friedrich Wilhelms II. für *Ruppin* u. a. m. gegossen.

Gleichzeitig hatte ein anderer deutscher Meister, Chr. Heinrich Fischer, eine eigene Gießerei in *Berlin* eröffnet, die ebenfalls durch Rauch und Tieck mit allen Mitteln gefördert wurde (Eggers, Rauch, Bd. III, S. 101 ff.).

Fischer goß nach Rietschels Modellen die Nebenfiguren zu dem für *Dresden* bestimmten Denkmale Friedrich Augusts in den Jahren 1833 bis 1836.

Im Jahre 1836 goß er das Standbild Justus Mösers für *Osnabrück,* dann die vor dem Alten Museum in *Berlin* aufgestellte Amazone nach Kiß' Modell.

Von seinen anderen, teils bereits früher ausgeführten Gußwerken seien noch genannt zwei kolossale Hirsche und eine Viktoria nach Rauch, eine 7 Fuß hohe Venus für *Charlottenhof,* nach Tiecks Modellen die Genien auf Löwe und Panther auf der Treppe des *Berliner* Schauspielhauses und das Standbild des Kopernikus u. a. für die Stadt *Thorn.*

Die Fischersche Gießerei bestand bis zum Jahre 1845.

Von großer Wichtigkeit für die *Berliner* Gießkunst wurden die Beziehungen, die Rauch im Jahre 1838 mit dem Eisenhüttenwerk *Lauchhammer* anknüpfte. Für den Dom in *Posen* sollten die großen von Rauch modellierten Statuen der Polenkönige Boleslaw und Mieczyslaw in Bronze gegossen werden. Für die Ausführung kamen die Gießereien von Hopfgarten, Fischer und die Königliche Eisengießerei zunächst in Betracht. Mit der letzteren, als der mindestfordernden, wurde der Ver-



Fig. 401. Rauch und Friebel, Denkmal Friedrichs d. Gr. in Berlin. S. 554.

trag abgeschlossen, doch da die Ausführungsbedingungen Rauchs Wünschen durchaus nicht entsprachen, wieder gelöst. Nun wandte man sich

nach *Lauchhammer*, wo man dem Künstler das Recht der Oberaufsicht zugestand.

Lauchhammer hatte bis dahin nur den Kunstguß in Eisen geübt, in dem es schon seit reichlich einem halben Jahrhundert Vorzügliches leistete. Das Vertrauen, auch in Bronzeguß etwas Tüchtiges schaffen zu können, hätte man besonders dieser Gießerei, aber auch der Königlichen Berliner Eisengießerei bereits zwanzig Jahre früher entgegenbringen können, die trüben Erfahrungen mit den französischen Gießern wären dann erspart geblieben; diese Angelegenheit bleibt unerklärt in der Geschichte der neuen deutschen Erzgießkunst.

Der Guß der Bronzestatuen gelang unter Leitung des vortrefflichen Friebel aufs beste. Rauch selbst kam nach Lauchhammer und war freudig überrascht über die Leistung.

In seinem Tagebuche schreibt er, daß er nie vorher einen solch dünnen und an der Oberfläche so schönen Guß gesehen habe, und daß er sich entschloß, die Figuren nicht zu ziselieren, sondern nur das Nötigste daran mit den Punzen und der Feile zu tun und im übrigen nur mit Scheidewasser abzubrennen.

Dieser gute Erfolg veranlaßte Rauch, dem Werke weitere Modelle zur Gußausführung zu übergeben, und andere Künstler, zunächst Kiß und Rietschel, der selbst eine Zeitlang auf dem Werke angestellt war, folgten seinem Beispiele.

Für *Berlin* wurde *Lauchhammer* von besonderer Bedeutung durch den genannten Gießmeister und Ziseleur Karl Ludwig Friebel. Friebel siedelte als Nachfolger Fischers im Jahre 1845 nach *Berlin* über mit dem ehrenvollen Auftrage, Rauchs Denkmal Friedrichs des Großen in Bronzeguß auszuführen (Fig. 401, S. 553). Schon rechtzeitig vorher waren große Werkstätten für die Modell- und Ziselierarbeiten und ebenfalls eine neue Gießerei errichtet.

Im Jahre 1851 waren alle Teile, Nebenfiguren und Reliefs gegossen und wurden noch vor der Zusammenfügung ausgestellt; noch am 31. Mai desselben Jahres wurde das großartige, Unter den Linden errichtete Monument enthüllt.

Von Friebel wurden weiter nach Rauchs Modellen die Denkmalstatuen Yorks und Gneisenaus für *Berlin* gegossen u. a. m. Er starb im Jahre 1856.

Die Gießerei wurde fortgeführt von Gladenbeck, der die Baulichkeiten, später gemeinsam mit seinem Sohne, bis zu ihrem Abbruche im Jahre 1887 inne hatte. Die Gladenbecksche Gießerei wurde dann in erweiterter Form nach *Friedrichshagen* bei Berlin verlegt, wo sie schließlich in die noch blühende Aktiengesellschaft vorm. Gladenbeck & Sohn umgewandelt wurde.

Auch der Ruf der Gladenbeckschen Gießerei wurde durch Werke

begründet, die nach Modellen **Rauchs** gegossen wurden: die Thaerstatue für *Berlin* (1856) und die Kantstatue für *Königsberg* (1857).

Neben Berlin und Lauchhammer hatten sich indessen auch in anderen



Fig. 402. Rauch und Stiglmaier, Denkmal Max Josephs I. in München. S. 556.

deutschen Städten einige Gießereien zu hoher Leistungsfähigkeit aufgeschwungen.

Der Zeit der Begründung und dem Umfange ihres Schaffens nach an der Spitze steht unter diesen die Königliche Erzgießerei in München (v. Miller, Zeitschr. d. Münchener Kunstgewerbevereins 1875

u. Eggers, Rauch, Bd. II u. III). Auch für das Entstehen und Gedeihen dieser Kunstwerkstätte war Rauch als erfahrener Praktiker und schaffender Meister von größtem Einfluß.

Der erste Leiter dieser Gießerei war Stiglmaier. Bei einem Aufenthalte in *Berlin* zur Erlernung des dort geübten Formverfahrens kam er bald in enge Beziehungen zu Rauch. — Die erste große Aufgabe, die Stiglmaier bewältigen sollte, war der Guß des Max-Joseph-Denkmals nach Rauchs Modell für *München* (Fig. 402, S. 555).

Im September des Jahres 1830 wurde mit dem Einformen des Löwensockels begonnen. Der Guß gelang in mehreren Teilen sogleich vollkommen. Ein schweres Mißgeschick traf jedoch den für seine Arbeit begeisterten Stiglmaier beim Guß der Königsfigur, die er entgegen Rauchs Rat ungeteilt eingeformt hatte. Das flüssige Metall durchbrach die Form und nichts war von diesem ersten Guß zu retten.

Ungesäumt machte sich der Meister daran, die Arbeit aufs neue aufzunehmen. Dieses Mal trennte er aber Ober- und Unterkörper, Kopf und Arme voneinander. Im Jahre 1833 wurden die Gußarbeiten glücklich zu Ende geführt. Zur Ziselierung zog man zunächst den Franzosen Vuarin herbei, der auch die Nacharbeit an der Breslauer Blücherstatue besorgt hatte, doch dessen nachlässiges Verhalten zwang bald dazu, ihn durch deutsche Meister zu ersetzen, die ihre Aufgabe zur Zufriedenheit erfüllten.

Nach Stiglmaiers Tode übernahm dessen auch bildhauerisch veranlagter und in Paris als Ziseleur ausgebildeter Neffe Ferd. v. Miller die Leitung der Gießerei (vergl. Fritz v. Miller, Ferdinand v. Miller sen. der Erzgießer. München 1904 — nicht im Buchhandel), die im Jahre 1871 in den Besitz der Familie v. Miller überging und seit des Vaters Tode im Jahre 1887 von seinen Söhnen unter dem Namen Königliche Erzgießerei weitergeführt wird.

Die wohl sonst unerreichte Leistungsfähigkeit dieser Gießerei mögen einige auf zuverlässigen Angaben beruhende Zahlen verdeutlichen.

Außer den Kolossalfiguren und Gruppen der Bavaria in München, der Germania auf dem Niederwald, den Quadrigen auf dem Siegestor in München und auf dem Hoftheater in Dresden wurden in der Gießerei in dem Zeitraume von 1824—1904 gegossen: 22 Reiterstatuen, 163 Standbilder und Denkmalgruppen mit zusammen 187 Figuren, 28 Brunnen mit zusammen 73 Figuren, 10 Tore, 15 Kriegerdenkmäler, 65 Grabdenkmäler, viele Büsten, Figuren, Gruppen, Reliefs u. a. m.

Noch eine bayrische Kunstgießerei gewann schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeutenden Ruf, die Gießerei Daniel Burgschmiets in *Nürnberg*. Auch zu deren Aufblühen trug Rauch nicht unwesentlich bei, und ihr erstes großes Erzgußwerk wurde nach seinem Modelle ausgeführt.

In *Nürnberg* sollte ein Dürerdenkmal errichtet werden, und König Ludwig versprach einen namhaften Beitrag, wenn man auf seinen Wunsch



Fig. 403. Rauch und Burgschmiet, Dürerdenkmal in Nürnberg. S. 558.

einginge, das Modell Rauch zu übertragen und den Guß in *München* ausführen zu lassen. Rauch erhielt auch, obschon man in *Nürnberg* einen

einheimischen Bildhauer vorgezogen hätte, im Jahre 1827 den Auftrag für das Denkmal; als es sich jedoch um die Frage des Gießers handelte, wollte die Stadt Peter Vischers nicht nachgeben. Der zweite Bürgermeister *Nürnbergs* schrieb unter anderem in dieser Angelegenheit an Rauch: „Wenn jeder Kunstfreund als entschieden annehmen muß, daß der Entwurf des Denkmals und das Modell des Standbildes nur dem größten Bildhauer Deutschlands gebührt, so ist es doch für den noch nicht erloschenen Kunstruhm und noch mehr für den wiedererwachten Kunstsinn der hiesigen Stadt ebenso wichtig als wünschenswert, daß das Denkmal hier ausgeführt und vollendet werde. ... Unsere Rotgießer haben zwar von der Kunst ihres alten Gewerbsgenossen, des Verfertigers des Grabmales Sebaldi, kein großes Erbteil übrig behalten, aber hinsichtlich des Technischen der Gießerei dürfte man ihnen ausgezeichnete Kenntnisse und Erfahrungen nicht absprechen können. ... Das neueste Kunstwerk des erfahrenen Rotgießers Rupprecht, ein Standbild von Erz, 6½ Fuß hoch, zirka 2000 Pfd. Berl. schwer, ist aus der Form makellos hervorgegangen und ist bestimmt, in dem Dome zu *Bamberg* aufgestellt zu werden. Es befindet sich jetzt unter dem Meißel eines genialen jungen Mannes, des Bildhauers Burgschmiet ..." (Dieses Werk ist die Statue des letzten Fürstbischofs Georg Karl v. Fechenbach von Bamberg und Würzburg an dessen Grabmal im Dome zu Bamberg.)

Als Rauch auf jenes Schreiben hin selbst in *Nürnberg* gewesen war, erreichte er beim Könige die Genehmigung, daß die Dürerstatue dort gegossen wurde.

Im Jahre 1837 erhielt Burgschmiet das Modell der Figur, und nachdem einige Probestücke vortrefflich im Guß gelungen waren, begann er mit der Einformung des Oberkörpers, der im folgenden Jahre wohlgelungen aus der Form kam. König Ludwig selbst sah den Guß und war höchst befriedigt. Im Jahre 1840 war der Guß der ganzen Statue aufs beste vollendet (Fig. 403, S. 557).

Burgschmiet führte dann noch zahlreiche große Modelle in Bronze aus.

Im Jahre 1855 trat Burgschmiets Schwiegersohn Chr. Lenz in die Firma ein; im Jahre 1858 starb der Begründer.

Die von Lenz und dem Stiefsohne Burgschmiets fortgeführte Gießerei hieß hinfort: Gebrüder Lenz-Herold. Seit 1871 besteht die Gießerei unter der Firma Chr. Lenz.

Die angeführten Gießereien wurden die Lehrwerkstätten für eine Reihe anderer, ebenfalls zum Teil zu hohem Ansehen gelangter Gießer in verschiedenen deutschen Städten.

Ein ausgezeichneter Schüler Burgschmiets war insbesondere Georg Howaldt, der in *Braunschweig* eine Werkstatt für Erzguß und Treib-

arbeiten in Kupfer begründete (H. Riegel, Kunstgesch. Vorträge und Aufsätze. Braunschweig 1877. S. 352 ff.).

Der Ruf dieser Anstalt wurde begründet durch den trefflich gelun-



Fig. 404. Rietschel und Howaldt, Denkmal Lessings in Braunschweig. S. 559.

genen Guß des *Braunschweiger* Lessingdenkmals nach Rietschels Modell im Jahre 1852 (Fig. 404, S. 559).

Weitere ehrenvolle Gußaufträge folgten sogleich, die alle aufs beste ausgeführt wurden. Ihre besondere Berühmtheit verdankt aber die

Howaldtsche Werkstatt weniger den Gußwerken, als vielmehr den großartigen in Kupfer getriebenen Arbeiten, von denen besonders angeführt seien die auf dem *Braunschweiger* Schloß aufgestellte Brunonia mit dem Viergespann, zum ersten Male ausgeführt in den Jahren 1858 bis 1863, zum zweiten Male nach dem Brande des Schlosses in den Jahren 1865—1868, und die Reiterdenkmäler der Herzöge Karl Wilhelm Ferdinand und Friedrich Wilhelm von Braunschweig aus den Jahren 1870 bis 1874 (Fig. 405, S. 561).

Georg Howaldt starb im Jahre 1883, sein Sohn führte die Werkstatt fort bis zu seinem Tode im Jahre 1891; mit ihm erlosch die Firma.

Ein anderer Schüler Burgschmiets, Wilhelm Pelargus, richtete in *Stuttgart* eine Erzgießerei ein, aus der auch etliche größere Werke hervorgingen.

In *Wien* begann um die Mitte des Jahrhunderts Anton Fernkorn aus *Erfurt*, ein Schüler Stiglmaiers, als erster wieder seit Entstehung des Reiterdenkmals Josephs II., den Erzguß im großen auszuüben (Eitelberger, Zeitschr. f. bild. Kunst 1879, Beibl. S. 51 f.).

Das erste bedeutende Werk des Künstlers war eine elf Fuß hohe Reitergruppe des Ritters Georg im Kampfe mit dem Drachen, das in der fürstlich Salmschen Gießerei in Bronze gegossen und im Palais Montenuovo in der Bankgasse zu Wien aufgestellt wurde.

In den Jahren 1853—1859 goß Fernkorn im k. k. Artilleriegießhause, das nun wieder in eine Kunstgießerei umgewandelt wurde, die Reiterstatue des Erzherzogs Karl, andere große Gußwerke folgten.

Fernkorn standen beim Guß zur Seite Franz Pönninger und Röhlich, die nach des Meisters Ausscheiden die Leitung der k. k. Kunsterzgießerei übernahmen.

Von großer Bedeutung war in *Wien* während des ganzen 19. Jahrhunderts die Gießerei kleiner figürlicher Bronzen und von bronzenen Geräten aller Art (Folnesics, Kunstgewerbeblatt 1885, S. 147 ff.). Der Begründer dieser Industrie war Jos. Georg Danninger. Er eröffnete seine Werkstatt bereits im Jahre 1795 und blieb bis zum Jahre 1835 fast ohne Wettbewerb.

Im Jahre 1831 errichtete „ein Preuße" Jos. Glanz in *Wien* eine Eisengießerei, im Jahre 1838 ging er zur Bronzefabrikation über, und aus seiner Schule ging der Erzgießer Turbain hervor, der in den Siebzigerjahren in *Wien* mit dem Guß großer Modelle begann.

Einige weniger bedeutende Bronzegießereien waren schon um oder bald nach der Mitte des Jahrhunderts auch in anderen deutschen Städten, z. B. in *Hannover,* mit größeren Gußaufgaben beschäftigt, und in jüngster Zeit haben neben den alten, weiter bestehenden Werkstätten unter anderen die Gießereien von Alb. Bierling in *Dresden,* Paul Stotz in *Stuttgart,*

Schäffer & Walcker in *Berlin* und die Gießerei und Treibwerkstätte von Martin & Piltzing in *Berlin* ihre Leistungsfähigkeit an monumentalen Werken bewiesen.

In der folgenden Liste, die auf Vollständigkeit noch durchaus keinen Anspruch erheben kann, die aber über die Leistungsfähigkeit der deutschen



Fig. 405. G. Howaldt, Denkmal Herzogs Friedrich Wilhelm in Braunschweig. S. 560.

Gießereien beredteste Auskunft gibt, sind die größeren, im 19. Jahrhundert entstandenen Bronzebildwerke der deutschen Städte zusammengestellt.

Daß eine große Reihe bedeutsamer Bronzedenkmäler von deutschen Meistern im 19. Jahrhundert auch für das Ausland geschaffen wurde, sei hier nur erwähnt, in der Liste sind diese Werke unberücksichtigt geblieben.

Die in der nachstehenden Liste hauptsächlich angeführten Literaturnachweise sind abgekürzt:

Zeitschrift für bildende Kunst — Z. f. b. K. (B. = Beiblatt).
Faber, Konversationslexikon für bildende Kunst — Faber.
Maertens, Deutsche Bildsäulen (Tafeln mit Beschreibung) — Maertens.
Deutsche Bauzeitung — D. Bauz.
(Nur die Namen der Gießer sind gesperrt gedruckt; die fehlenden Namen der Gießer und Gießereien waren bisher nicht zu ermitteln).

Aachen. Kriegerdenkmal von Friedr. Drake, Guß von Gladenbeck in Berlin um 1870. (Z. f. b. K. 1869/70, V. B. S. 198.)

Aibling. Denkmal: Zur Erinnerung an den Abschied der Königin Therese von ihrem Sohn Otto, König der Griechen (mit einer Maria), nach eigenem Modell von Stiglmaier gegossen. Anfang Dreißigerjahre. (Faber V, S. 67.)

Altenburg. Siegesdenkmal von O. Fritzsche, Berlin, Guß von Lenz in Nürnberg. 17. Juni 1880 enthüllt. (D. Bauz. 1880, S. 313.)

Angermünde. Denkmal: Kaiser Wilhelm I. und Friedrich III. von Alb. Manthe. (Z. f. b. K. 1890/91, B. S. 346.)

Annaberg. Standbild: Barbara Uttmann von Rob. Henze in Dresden, enthüllt 16. Nov. 1886. (Z. f. b. K. 1887/88, B. S. 92.)

Ansbach. Standbild: Platen von Halbig, Guß von der Kgl. Erzgießerei München 1858.

Arad. Märtyrerdenkmal von Hussar, vollendet von Zala, Guß von Turbain in Wien. (Z. f. b. K. 1888/89, B. S. 536.)

Arolsen. Standbild: Kaiser Wilhelm I. von Wödtke, Guß in Lauchhammer 1899.

Augsburg. Denkmal: Fugger von Brugger, Guß von der Kgl. Erzgießerei München 1857.

— Siegesdenkmal von Zumbusch, Guß von Lenz in Nürnberg, enthüllt 2. Sept. 1876. (Z. f. b. K. 1875/76, B. S. 823.)

— Denkmal: L. A. v. Riedinger von Gedon, Guß von Riedinger in Augsburg um 1880. (Z. f. b. K. 1880/81, B. S. 643.)

Babelsberg. Figur des Erzengels Michael von Kiß, Guß von Friebel in Berlin 1851.

Bamberg, Dom. Standbild am Grabmal des Fürstbischofs Karl v. Fechenbach von Bamberg und Würzburg, Modell und Guß von Rupprecht, Nürnberg, ziseliert von Burgschmiet 1827. (Faber V, S. 69.)

— Standbild: Bischof Erthal von Widemann, Guß von der Kgl. Erzgießerei München 1865.

— Brunnen mit Figur König Max' I., Modell und Guß von Miller, München (Kgl. Erzgießerei) 1880. (Z. f. b. K. 1877/78, B. S. 562, 742. Maertens.)

— Standbild: Luitpold von Bayern, Modell und Guß von Ferd. v. Miller (Kgl. Erzgießerei München) 1899.

Bayreuth. Standbild: Jean Paul von Schwanthaler, Guß von Stiglmaier, enthüllt 14. Nov. 1841. (Faber V, S. 67, 69.)

— Standbild: König Maximilian II. von Brugger, Guß von der Kgl. Erzgießerei München, enthüllt 30. Juni 1861.

Belgard a. Pers. Standbild: Kaiser Wilhelm I. von G. Meyer, Guß in Lauchhammer 1898.

Berchtesgaden. Standbild: Prinzregent Luitpold, Modell und Guß von Ferd. v. Miller (Kgl. Erzgießerei München) 1893.

Berlin. Standbild: Blücher von Rauch, Guß und Ziselierung von Lequine, Reisinger und Vuarin in Berlin 1826. (Berlin und seine Bauten 1877, S. 108 und Maertens.)

— Amazone von Kiß, Guß von Fischer in Berlin, Ziselierung von Bötticher 1839.

— Viktoria im Schloßgarten in Charlottenburg von Rauch, Guß von Fischer 1840.

Berlin. Viktoria auf Friedenssäule auf dem Belle-Allianceplatz, Modell nach Rauch, von Schivelbein, Guß in Lauchhammer 1843.
— Zwei Rossebändiger von Peter Klodt von Jürgensberg in Petersburg, 1844 aufgestellt. (Faber V, S. 77.)
— Denkmal: Friedrich der Große von Rauch, Guß von Friebel in Berlin, 1851 enthüllt.
— Reitergruppe: St. Georg im Schloßhof von Kiß, Guß in Lauchhammer, 1865 aufgestellt.
— Standbild: York von Rauch, Guß von Friebel 1855. (Berlin und seine Bauten, S. 108.)
— Standbild: Gneisenau von Rauch, Guß von Friebel 1855. (Berlin und seine Bauten, S. 108.)
— Standbild: Thaer von Rauch und Hagen, Guß von Gladenbeck, Berlin 1860. (Berlin und seine Bauten, S. 109.)
— Standbild: Zieten (1791, Marmor, von Schadow), Modell für den Bronzeguß von Kiß 1857.
— Standbild: Keith (1786, Marmor), Modell für den Bronzeguß von Kiß 1857.
— Löwentöter vor dem Alten Museum von A. Wolff, Fünfzigerjahre.
— Standbild: Winterfeld (1777, Marmor), Modell für den Bronzeguß von Kiß 1860.
— Standbild: Seidlitz (1778, Marmor), Modell für den Bronzeguß von Kiß 1861.
— Standbild: Schwerin (1771, Marmor), Modell für den Bronzeguß von Kiß, Guß im Kgl. Gewerbeinstitut in Berlin 1861.
— Standbild: Leopold von Dessau (1800, Marmor), Modell für den Bronzeguß von Kiß. (Berlin und seine Bauten, S. 104.)
— Standbild: Beuth von Kiß, Reliefs von Drake 1861. (Berlin und seine Bauten, S. 109.)
— Grabdenkmal: Ravené auf dem Friedhof vor dem Oranienburger Tor von Bläser, 1867 vollendet. (Z. f. b. K. 1867/68, B. S. 187.)
— Standbild: Jahn von Encke, 10. Aug. 1872 enthüllt.
— Standbild: Schinkel von Drake, Guß von Gladenbeck in Berlin, 15. Nov. 1869 enthüllt. (Z. f. b. K. 1869/70, V. B. S. 46 und Maertens.)
— Reiterdenkmal: Friedrich Wilhelm III. von Alb. Wolff, Guß in Lauchhammer, 16. Juni 1871 enthüllt. (Maertens.)
— Standbilder am Rathaus: Kurfürst Friedrich I. von Encke und Kaiser Wilhelm I. von Keil, Guß von Gladenbeck in Berlin, 1871 vollendet. (L. A. Meyer, Das neue Rathaus zu Berlin, 1886, S. 9.)
— Siegessäule auf dem Königsplatz mit Borussia von Drake, Guß von Gladenbeck in Berlin mit Reliefs von Wolff (Guß von Eichwede, Hannover), von Schulz, Guß in der Kgl. Eisengießerei Berlin), von Calandrelli und von Keil, am 2. Sept. 1873 enthüllt. (Z. f. b. K. 1872/73, B. S. 809—817.)
— Denkmal: Freiherr v. Stein von Schievelbein und Hagen, Guß von Gladenbeck in Berlin, am 26. Okt. 1875 enthüllt. (D. Bauz. 1875, S. 451. Z. f. b. K. 1875/76, B. S. 169—173 und Maertens.)
— Wrangelbrunnen, ehemals auf dem Kemperplatz von Hagen, Guß von Gladenbeck, 1877 enthüllt. (Z. f. b. K. 1876/77, B. S. 422.)
— Standbild: Graf Brandenburg von Hagen, 1862 aufgestellt. (Z. f. b. K. 1877/78, B. S. 246. Berlin und seine Bauten, S. 109.)
— Kriegerdenkmal für 1864, 1866, 1870/71 im Friedrichshain, Gruppe von Calandrelli, Siebzigerjahre.
— Standbild: Wrangel von Keil, Guß von Gladenbeck, 1. Nov. 1880 enthüllt. (D. Bauz. 1880, S. 503.)

Berlin. Standbild: Alb. v. Graefe von Siemering, Guß von Gladenbeck, am 22. Mai 1882 enthüllt. (Z. f. b. K. 1881/82, S. 533. D. Bauz. 1882, S. 262.)

— Reiterdenkmal: Friedrich Wilhelm IV. von Calandrelli, Guß von Gladenbeck, am 10. Juni 1886 enthüllt. (D. Bauz. 1886, S. 290 ff. Maertens.)

— Statuen in der Ruhmeshalle im Zeughaus:
Friedrich Wilhelm der Große Kurfürst von Encke.
Friedrich I. von Brunow.
Friedrich Wilhelm I. von Hilgers.
Friedrich II. von Encke.
Friedrich Wilhelm II. von Brunow, Guß in Lauchhammer.
Friedrich Wilhelm III. von Hundrieser, Guß in Lauchhammer.
Friedrich Wilhelm IV. von Schüler, Guß in Lauchhammer.
Wilhelm I. von Siemering und viele Feldherrenbüsten. (Führer durch die Ruhmeshalle und die Sammlungen, Berlin 1903.)

— Standbild: Kaiser Wilhelm I. in Schöneberg bei Berlin von F. Görling, Guß von Gladenbeck. (Z. f. b. K. 1891/92, B. S. 348.)

— Schloßbrunnen von R. Begas, Guß von Gladenbeck, am 1. Nov. 1891 enthüllt (Fig. 406, S. 565). (D. Bauz. 1891, S. 597 ff. Z. f. b. K. 1888/89, B. S. 77. 1889/90, B. S. 500. 1891/92, B. S. 76.)

— Standbild: Mitscherlich von Hartzer, enthüllt am 1. Dez. 1894. (Z. f. b. K. 1894/95, B. S. 121.)

— Wandbrunnen an der Gabelung der Rosenthaler- und Gormannstraße von Uechtritz. Guß in Lauchhammer, um 1895. (Z. f. b. K. 1893/94, B. S. 150.)

— Amazone zu Pferde (neben der Nationalgalerie aufgestellt) von Louis Tuaillon. (Z. f. b. K. 1895/96, S. 25.)

— Standbild: Markgraf Waldemar auf der Mühlendammbrücke von Unger, Guß in Lauchhammer, um 1893.

— Denkmal: Luther von M. P. Otto, vollendet von Toberentz am 11. Juni 1895. (Z. f. b. K. 1894/95, B. S. 475.)

— Gertraudengruppe von Siemering, Guß in Lauchhammer 1896.

— Nationaldenkmal: Kaiser Wilhelm I., Reiterbild mit Postament und Löwensockel, Guß von Walter und Paul Gladenbeck, Friedrichshagen, Figuren Krieg und Frieden, Guß von Martin u. Piltzing. In Kupfer getrieben: die beiden Viergespanne von Martin u. Piltzing und Gustav Lind, Berlin, die Adler auf Halle von Knodt in Bockenheim bei Frankfurt a. M. Am 22. März 1897 enthüllt. (Zentrbl. d. Bauverw. 1897, S. 137. Z. f. b. K. 1896/97, S. 140.)

— Vier Gruppen auf der Potsdamerbrücke: Siemens von J. Moser, Helmholtz von M. Klein, Gauß von Janensch, Röntgen von Felderhoff. Guß in Lauchhammer 1898. (Z. f. b. K. 1897/98, B. S. 268.)

— Figuren im Reichstagsgebäude: Deutsche Kaiser von Wiedemann, Baumbach, Brütt, Breuer, Manzel, Vogel und Maison, teils gegossen in Lauchhammer, 1898 enthüllt. (Z. f. b. K. 1898/99, B. S. 108.)

— Denkmal: Schulze-Delitzsch von Hans Arnold, am 4. Aug. 1899 enthüllt. Hauptfigur Marmor. (D. Bauz. 1899, S. 399. Z. f. b. K. 1896/97, B. S. 185.)

— Sechs große Tierfiguren im Tiergarten von Siemering, Guß in Lauchhammer 1900.

— Denkmal: Bismarck von Begas, Guß von Martin u. Piltzing in Berlin, am 16. Juni 1901 enthüllt. (Z. f. b. K. 1896/97, B. S. 37—41. 1900/01, B. S. 489.)

— Kupfertreibarbeiten. Gruppen auf dem Schauspielhaus: Auf dem Westgiebel Pegasus, auf dem Ostgiebel Apollo auf Greifenwagen von Rauch und Tieck.

— Standbild der Berolina v. Hundrieser, von Peters in Kupfer getrieben, am 17. Dez. 1895 enthüllt. (Z. f. b. K. 1895/96, B. S. 160.)



Fig. 406. R. Begas, Schloßbrunnen in Berlin. Guß von Gladenbeck. S. 564.

Berlin. **Figuren auf dem Reichstagsgebäude: Berittene Herolde von Maison, von G. Knodt in Frankfurt a. M., in Kupfer getrieben, Neunzigerjahre.**

Bern. Standbild: Berchtold V. von Zähringen von Tscharner, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller), 1849. (Faber V, S. 69—70.)
— Brunnenfigur von Christen, Guß von der Kgl. Erzgießerei München 1863.
Bernburg. Standbild: Wolfgang v. Anhalt von Robert Henze, 1880 enthüllt. (D. Bauz. 1880, S. 503.)
Bielefeld. Standbild: Der Große Kurfürst von Fritz Schaper, 1899. (Z. f. b. K. 1898/99, B. S. 488.)
Bochum. Standbild: Bismarck von Hundrieser, Guß in Lauchhammer 1896.
Bonn. Standbild: Beethoven von Hähnel, Guß von Burgschmiet in Nürnberg 1845.
— Standbild: Arndt von Affinger, Guß von Howaldt in Braunschweig 1865.
Braunau. Standbild: Palm von C. Knoll, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller), 1866 enthüllt. (Z. f. b. K. 1866/67, B. S. 126.)
Braunschweig. Standbild: Lessing von Rietschel, Guß von Howaldt in Braunschweig 1853. (Maertens.)
— Brunnen mit Figur Heinr. d. Löwen von A. Breymann (oder Winter?), Guß von Howaldt. (Maertens.)
— Standbild: Gauß von Schaper, Guß von Howaldt 1880.
— Siegesdenkmal von Breymann, vollendet von Diez, Guß von Howaldt 1881 enthüllt. (D. Bauz. 1881, S. 209. Maertens.)
— Vier liegende Löwen und vier Tugendgestalten auf der Okerbrücke von Müller, Charlottenburg. (Z. f. b. K. 1898/99, B. S. 397.)
— Kupfertreibarbeiten. Gruppe auf dem Schlosse: Brunonia von Rietschel. Zum ersten Male ausgeführt 1858—1863, zum zweiten Male 1865—1868, getrieben von Howaldt.
— Reiterbild: Herzog Friedrich Wilhelm von Hähnel, getrieben von Howaldt 1874.
— Reiterbild: Herzog Karl Wilhelm Ferdinand von Pönninger, getrieben von Howaldt.
Bremen. Standbild: Gustav Adolf von Fogelberg, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller), 1853.
— Standbild: Körner von Deneys, 1867.
— Kriegerdenkmal 1870/71 von Keil, 1875 enthüllt.
— Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Bärwald, 18. Okt. 1893 enthüllt. (Z. f. b. K. 1893/94, B. S. 113 ff. mit Abb.)
— Standbild: Kolumbus von Habich, Guß von der Kgl. Erzgießerei München 1896.
— Teichmannbrunnen von Maison, Guß von der Kgl. Erzgießerei München 1899.
— Domtüren von K. Meurer. (Kunst unserer Zeit 1899, S. 73.)
— Gildemeisterbrunnen, Bronzegruppe von A. Sommer.
Bremerhaven. Standbild: Smidt von Wern. Stein. (Z. f. b. K. 1886/87, B. S. 461.)
Breslau. Standbild: Blücher von Rauch, Guß von Lequine 1827.
— Reiterdenkmal: Friedrich der Große von Kiß, Guß von Klagemann in Breslau 1847.
(Faber Konv.-Lex. V, S. 64 und 70.)
— Reiterdenkmal: Friedrich Wilhelm III. von Kiß, Guß in Lauchhammer 1861.
— Standbild: K. G. Suarez von Peter Breuer. (Z. f. b. K. 1896/97, B. S. 90—91.)
— Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Chr. Behrens, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller), am 6. Sept. 1896 enthüllt. (D. Bauz. 1896, S. 543.)
— Standbild: Bismarck von Breuer, Guß in Lauchhammer 1900.
— Standbild: Moltke von Uechtritz, Guß in Lauchhammer 1900.
Brieg. Standbild: Friedrich der Große von Sußmann-Hellborn. (Z. f. b. K. 1875/76, B. S. 232 und 1894 S. 186.)

Bromberg. Reiterbild: Kaiser Wilhelm I. von Calandrelli, am 1. April 1894 (?) enthüllt. (Z. f. b. K. 1890/91, B. S. 519.)
Brückenau. Standbild: König Ludwig I., Modell und Guß von Ferd. v. Miller (Kgl. Erzgießerei München) 1897.
Budapest. Standbild: Erzherzog Joseph von Halbig, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller), am 25. April 1869 enthüllt. (Z. f. b. K. 1869, B. S. 134—135.)
— Denkmal: Eötvös von Haszar, Guß in der Kgl. Kunst-Erzgießerei Wien. (Z. f. b. K. 1878/79, B. S. 566.)
— Denkmal: Szechenyi von Jos. Engel, Guß von Röhlich und Pönninger (Kgl. Kunst-Erzgießerei in Wien), am 23. Mai 1880 enthüllt. (Z. f. b. K. 1879/80, B. S. 566.)
— Standbild: Andrassy von Kiß, Guß in Lauchhammer 1896.
Burg bei Magdeburg. Denkmal: Kaiser Wilhelm I. von Habs, Guß von Martin und Piltzing in Berlin, am 2. September 1892 enthüllt. (Z. f. b. K. 1891/92, B. S. 595.)
Cannstatt. Reiterdenkmal: König Wilhelm von Württemberg von Halbig, Guß in der Kgl. Gießerei München (Miller), am 27. Sept. 1875 enthüllt. (D. Bauz. 1875, S. 471.)
Charlottenburg. Standbild: Werner v. Siemens von Wandschneider, Guß in Lauchhammer 1899.
Chemnitz. Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Rümann, Guß in Lauchhammer 1899.
— Standbild: Bismarck von Rümann, Guß in Lauchhammer 1899.
— Standbild: Moltke von Rümann, Guß in Lauchhammer 1899.
Darmstadt. Standbild: Großherzog Ludwig I. von Schwanthaler, Guß von Stiglmaier in München, 1843. (Faber V, S. 70.)
— Kriegerdenkmal von A. Herzig, am 18. Aug. 1879 enthüllt. (D. Bauzeitung 1879, S. 354.)
— Denkmal: Aug. Metz, Büste und Knabenfiguren von B. König, Guß von Pelargus in Stuttgart, am 23. Nov. 1879 enthüllt. (D. Bauz. 1879, S. 524.)
Debrezin. Statue: Csokonay von Izzo, Guß von der Kgl. Erzgießerei München 1871.
Dessau. Brunnendenkmal: Moses Mendelssohn von Heinr. Hoffmeister. (Z. f. b. K. 1890, S. 276.)
— Denkmal: Kaiser Wilhelm I. von Alexander Tondeur, Guß von Martin und Piltzing in Berlin. (Z. f. b. K. 1892, S. 191.)
Detmold. Kupfertreibarbeit: Hermannsdenkmal, Modell und Ausführung von Bandel, 1875 enthüllt. (Thorbecke. Zur Gesch. d. Hermannsdenkmals, Detmold 1875 und Z. f. b. K. 1874/75, B. S. 737—740.)
Dinkelsbühl. Standbild: Christoph v. Schmid von Widemann, Guß von der Kgl. Erzgießerei München.
Dortmund. Denkmal: Kaiser Wilhelm I. von Schilling, Guß in Lauchhammer 1894.
— Statue: Kaiser Friedrich III. von Wandschneider, Guß in Lauchhammer 1898.
Dresden. Denkmal: Friedrich August I. von Rietschel, Guß der Hauptfigur bei Schrödtel in Dresden mißlungen, in Lauchhammer vollendet, Guß der Nebenfiguren von Fischer in Berlin 1843 (Maertens).
— Standbild: Maria v. Weber von Rietschel 1860.
— Standbild: Friedrich August II. von Hähnel, Guß von Lenz u. Herold in Nürnberg 1867. (Z. f. b. K. 1866/67, B. S. 181 und Maertens.)
— Nymphenbrunnen von Broßmann 1865. (Z. f. b. K. 1866/67, B. S. 26.)
— Annenbrunnen von Henze 1870.

Dresden. Standbild: Körner von Hähnel, Guß von Lenz, Nürnberg. (Z. f. b. K. 1870/71, B. S. 93 und Maertens.)
— Denkmal: Rietschel von Schilling, Guß in Lauchhammer, am 21. Febr. 1876 enthüllt. (Z. f. b. K. 1875/76, B. S. 372—373.)
— Quadriga vor dem Hoftheater (Bacchus und Ariadne auf Pantherwagen) von Schilling, Guß von der Kgl. Erzgießerei München 1877.
— Gänsediebbrunnen von Diez, Guß von Bierling, Dresden 1880.
— Siegesdenkmal von Rob. Henze, am 2. Sept. 1880 enthüllt. (D. Bauz. 1880, S. 263.)
— Denkmal: Julius Otto von G. Kietz, Guß von Bierling, Dresden. (Z. f. b. K. 1885/86, B. S. 753.)
— St. Georgsbrunnen von Hähnel, Guß von Pirner u. Franz, Dresden, Juli 1887 enthüllt. (Z. f. b. K. 1886/87, B. S. 684.)
— Wettin-Obelisk: Figuren von Schilling, Guß in Lauchhammer, Obelisk in Kupfer getrieben, 1889 enthüllt. (D. Bauz. 1896, S. 223 f.)
— Reiterdenkmal: König Johann von Schilling, Guß in Lauchhammer und von Bierling, Dresden 1889. (Z. f. b. K. 1888/89, B. S. 406 u. 524 und Maertens.)
— Standbild: Gottfried Semper von Schilling, Guß in Lauchhammer, am 1. Sept. 1892 enthüllt. (D. Bauz. 1890, S. 260; Z. f. b. K. 1891/92, B. S. 596.)
— 2 Brunnen: „Stürmende Wogen“ und „Stille Wasser“ von Robert Dietz, Guß von Bierling, Dresden, am 1. Sept. 1894 enthüllt. (Z. f. b. K. 1892/93, B. S. 412 u. 1895/96, S. 89 ff. und B. S. 29.)
— Denkmal: Ludwig Richter von Kircheisen, Guß von Rinckleben, Braunschweig, am 28. Sept. 1898 enthüllt. (Z. f. b. K. 1898/99, B. S. 56.)
— Denkmal: Bismarck von Robert Diez. (Z. f. b. K. 1898/99, B. S. 280.)
— Gruppen auf der Karolabrücke von H. Hartmann und Oskar Rühm, Guß von Bierling und Pirner u. Franz, Dresden. (Z. f. b. K. 1898/99, B. S. 524.)
Duisburg. Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Reusch, Guß von Schäffer und Walcker. Berlin, am 2. Sept. 1898 enthüllt. (D. Bauz. 1898, S. 544 und Z. f. b. K. 1897/98, B. S. 522.)
Düren. Denkmal: Kaiser Wilhelm I. von Uphues, am 22. März 1891 enthüllt. (Z. f. b. K. 1890/91, B. S. 392.)
Düsseldorf. Denkmal: P. v. Cornelius von Donndorf, Guß von Bierling, Dresden. (Z. f. b. K. 1878/79, B. S. 699, Maertens.)
— Erinnerungsdenkmal an den Besuch des Kaiserpaares 1884, von K. Janssen und Jos. Tüshans. (Z. f. b. K. 1887/88, B. S. 340.)
— Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von K. Janssen, am 18. Okt. 1896 enthüllt. (D. Bauz. 1896, S. 542 und Z. f. b. K. 1896/97, B. S. 43, 56.)
— Standbild: Bismarck von Röttger u. Bauer, Guß in Lauchhammer 1899.
Ebernburg bei Kreuznach. Denkmal: Hutten-Sickingen, von Cauer, am 11. Juni 1889 enthüllt, Guß in Lauchhammer.
Eisenach. Standbild: Bach von Donndorf, Guß von Howaldt in Braunschweig, am 28. Sept. 1884 enthüllt. (Z. f. b. K. 1882/83, B. S. 596 u. 1884/85, B. S. 60.)
Eisleben. Standbild: Luther von Siemering, Guß von Gladenbeck in Berlin, 10. Nov. 1883 enthüllt. (Z. f. b. K. 1882/83, B. S. 660 und 1883/84, B. S. 95.)
Elberfeld. Kriegerdenkmal von Albermann, Guß in Lauchhammer, am 30. Juni 1881 enthüllt. (D. Bauz. 1881, S. 411.)
— Standbild: Kaiser Friedrich III. von Eberlein, Guß von Gladenbeck, Berlin-Friedrichshagen, am 18. Okt. 1893 enthüllt (Maertens.)
— Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Eberlein, Guß von Schäffer u. Walcker, Berlin, am 18. Okt. 1893 enthüllt. (Z. f. b. K. 1893/94, B. S. 40 und Maertens.)

Elberfeld. Standbild: Bismarck von Lud. Brunow, am 1. April 1898 enthüllt. (Z. f. b. K. 1897/98. B. S. 263.)

Elbing. Kriegerdenkmal, Modell und Guß von der Kgl. Erzgießerei München 1887.

Erfurt. Monumentalbrunnen von Architekt Stockhardt und Bildhauer H. Hoffmeister, Treibarbeit und Guß von Howaldt, Braunschweig, einige Teile getrieben von F. Peters, Berlin, am 6. Sept. 1890 enthüllt. (D. Bauz. 1890, S. 469 und Z. f. b. K. 1889/90, B. S. 500.)

— Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Lud. Brunow 1898. (Z. f. b. K. 1897/98, B. S. 328.)

Erlangen. Standbild: Markgraf Friedrich Alexander von Schwanthaler, Guß in der Kgl. Erzgießerei München, am 25. Aug. 1843 enthüllt. (Faber III, S. 533—34.)

— Standbild: Herz von Zumbusch, Guß von Lenz, Nürnberg, am 5. Mai 1875 enthüllt. (Z. f. b. K. 1874/75, B. S. 508.)

— Pauli-Brunnen: Entwurf von Fr. Wanderer, Figuren von Schwabe, Guß von Lenz in Nürnberg (Z. f. b. K. 1890/91, S. 76—78.)

Essen. Standbild: A. Krupp (an der Limbecker Chaussee) von Aloys Mayer und Joseph Menges, Guß von Rupp, München. (Z. f. b. K. 1891/92, B. S. 596.)

— Standbild: A. Krupp (Marktplatz) von F. Schaper.

— Grabmal: Krupp von Otto Lang, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller), 1890 enthüllt. (D. Bauz. 1899, S. 121.)

— Reiterbild: Kaiser Wilhelm I. von Volz, Guß von Stotz, Stuttgart.

Eutin. Denkmal: K. M. v. Weber von Peterich, Guß von Gladenbeck in Berlin-Friedrichshagen, 1890 enthüllt. (Z. f. b. K. 1888/89, B. S. 659 und Maertens.)

Falkenstein. Standbild: Bismarck von Starke, Guß in Lauchhammer 1900.

Forst i. L. Standbild: Bismarck von M. Unger, Guß in Lauchhammer 1896.

Frankfurt a. M. Denkmal: Goethe von Schwanthaler, Guß von der Kgl. Erzgießerei München 1844. (Faber V, S. 311.)

— Denkmal: Schiller von Dillemann, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller), 1864 aufgestellt.

— Denkmal: Bismarck von Siemering. (D. Bauz. 1898, S. 65.)

— Galvanoplastische Werke. Denkmal: Gutenberg von Ed. v. d. Launitz 1840. Die drei Hauptfiguren sind sogleich galvanisch ausgeführt, die Nebenfiguren zuerst Zinkguß, später (1892) auch galvanisch hergestellt.

— Kriegerdenkmal von Rud. Eckhardt, galvanoplastische Ausführung von G. v. Kreß und Sohn. (Z. f. b. K. 1872/73, B. S. 772.)

— Kupfertreibarbeit. Atlasgruppe auf dem Bahnhofsgebäude von Herold, getrieben von Howaldt in Braunschweig 1889. (Z. f. b. K. 1888/89, B. S. 508.)

Frankfurt a. O. Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I., 18. Juni 1900 enthüllt.

Franzensbad. Standbild: Kaiser Franz von Schwanthaler, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1853.

Freiburg i. B. Siegesdenkmal von Moest, Guß von Lenz, Nürnberg 1876.

— Brunnen: Modell und Guß von Miller (Kgl. Erzgießerei München) 1894.

Friesack. Denkmal: Kurfürst Friedrich v. Brandenburg von Calandrelli, Guß von Schäffer u. Walcker in Berlin, am 13. Okt. 1894 enthüllt. (Z. f. b. K. 1894/95, B. S. 25.)

Fulda. Standbild: Bonifacius von Henschel 1842.

Fürth. Kriegerdenkmal von Hirth, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1888.

— Brunnen von Maison, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1890.

Gera. Standbild: Fürst Reuß Heinrich Posthumus von A. v. Kreling, Guß von Lenz in Nürnberg 1870 (?)

— Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Eberlein, Guß von Schäffer u. Walcker, Berlin, am 22. März 1894 enthüllt. (Z. f. b. K. 1893/94, B. S. 319.)

Görlitz. Brunnen von Rob. Toberentz, Guß in Lauchhammer. (Z. f. b. K. 1882/83, B. S. 37 ff.)

— Denkmal: Prinz Friedrich Karl, Guß in Lauchhammer.

— Standbild: Jakob Böhme von Pfuhl, Guß in Lauchhammer 1898.

— Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Joh. Pfuhl, Guß in Lauchhammer. (Z. f. b. K. 1892/93, B. S. 428—429.)

Göttingen. Standbild: Friedrich Wohler von Hartzer. (Z. f. b. K. 1889/90, B. S. 545.)

Graz. Standbild: Welden von Hans Graßer, 1859 errichtet.

— Standbild: Erzherzog Johann von Franz Pönninger, Guß in der k. k. Kunst-Erzgießerei Wien, am 8. Sept. 1878 enthüllt. (Z. f. b. K. 1877/78, B. S. 774.)

— Standbild: Franz II. von Marchesi, in Mailand gegossen um 1840.

Großwardein. Denkmal: Die Himmelfahrt Maria darstellend, von Georg Ruß. (Z. f. b. K. 1888/89, B. S. 628.)

Gumbinnen. Denkmal: Friedrich Wilhelm I. von Rauch, Guß von Lequine in Berlin, 1835 aufgestellt.

Halle. Standbild: Franke von Rauch, Guß von Hopfgarten in Berlin, um 1828.

— Standbild: Händel von Heidel, 1859 enthüllt. (Z. f. b. K. 1867/68, S. 79.)

— Brunnendenkmal mit Landsknecht von Schaper, Guß in Lauchhammer.

— Siegesdenkmal mit Figur der Borussia von Schaper. (Z. f. b. K. 1876/77, B. S. 277.)

— Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Architekt Bruno Schmitz und Bildhauer Peter Breuer, Guß in Lauchhammer, am 26. Aug. 1901 enthüllt. (D. Bauz. 1901, S. 422 f. Abb. S. 493.)

Hamburg. Denkmal: Lessing von Schaper, Guß von Gladenbeck, am 8. Sept. 1881 enthüllt (Fig. 407, S. 571). (D. Bauz. 1881, S. 443.)

— 20 Statuen deutscher Kaiser am Rathaus von B. Kruse, W. Giesecke, W. Kumm, K. Garbe, Fr. Pfannschmidt, R. Thiele, H. Küsthardt, Rob. Ockelmann, E. Pfeiffer, C. Echtermayer, C. Hilgers, Aug. Herzig, Jos. v. Kramer, J. Ungerer, F. Hartzer, C. Börner, A. Vogel. 4 Bürgertugenden von Thiele, Hamburg und Garbers, Dresden, 2 Rednerfiguren von Ungerer, Justitia von Offermann, Dresden, Adam und Eva von Ungerer. Guß sämtlicher am und im Rathause aufgestellter Figuren in Lauchhammer.

— Rathausbrunnen von v. Kramer, Guß in Lauchhammer 1896.

— Kriegerdenkmal von Schilling.

— Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Joh. Schilling, enthüllt am 20. Juni 1903. (Z. f. b. K. 1897/98, B. S. 289—92 und D. Bauz. 1900, S. 331 f.)

— Kupfertreibarbeiten. Karlsbrunnen von Volmer, Figur und vier Löwen in Kupfer getrieben von Jos. Bauer.

— für das Rathaus: 4 Wächterfiguren und 4 wappenhaltende Figuren von Börner, Hamburg und von Kramer, München, 9 Namensheilige der alten Hamburger Kirchspiele von Denoth, Pfeiffer, Thiele, Kruse, Kumm, Vogel, Ockelmann und Offermann. Treibarbeit von Knodt, Frankfurt, Seitz, München, Hygin Kiene, Holzkirchen, Peters, Berlin und von der Karlshütte.

Hanau. Denkmal: Gebr. Grimm von Eberle, Guß von Klement (Kgl. Erzgießerei?) München, am 18. Okt. 1896 enthüllt. (Z. f. b. K. 1896/97, B. S. 43.)

Hannover. Standbild: v. Alten von Kümmel, Guß von Bernstorff u. Eichwede in Hannover 1847.

Hannover. Reiterdenkmal: König Ernst August von A. Wolff, Guß von Bernstorff u. Eichwede 1860.



Fig. 407. F. Schaper, Lessingdenkmal in Hamburg, Guß von Gladenbeck. S. 570.

Hannover. Standbild: Schiller von Engelhard, Guß von Bernstorff u. Eichwede 1863.

Hannover. Sachsenroß von A. Wolff, Guß von Bernstorff u. Eichwede um 1865.
— Standbild: Marschner von Hartzer, Guß von Gladenbeck in Berlin 1877.
— Standbild: Bödeker von Dopmeyer, Guß von Howaldt, Braunschweig 1880.
— Rathausbrunnen von C. W. Hase und Engelhard, Guß von Gladenbeck 1881.
— Standbild: Karmarsch von Rassau, Guß von Bierling, Dresden, am 17. Okt. 1883 enthüllt. (Z. f. b. K. 1883/84, B. S. 44 und 53 ff.)
— Kriegerdenkmal von Volz, Karlsruhe, Guß von Gladenbeck, 1884 enthüllt. (Z. f. b. K. 1879/80, B. S. 470.)
— Figur der Hannovera von Waegener, Guß in Lauchhammer, Neunzigerjahre.
— Holzmarktbrunnen, Entwurf von O. Lüer, Figur von Gundelach, Guß in Lauchhammer, 1896 enthüllt. (D. Bauz. 1897, S. 100 f. m. Abb.)
— Brunnen an der Wasserkunst von Gundelach, Guß von Gladenbeck 1900.
— Standbild: Luther von Dopmeyer, Guß von Gladenbeck 1900.
— Denkmal: Hölty, Entwurf von O. Lüer, Modell von Gundelach, Guß von Gladenbeck 1900.
Hartenstein. Standbild: Flemming von Meißner, Guß in Lauchhammer 1896.
Heidelberg. Standbild: Karl v. Wrede von Brugger, Guß in der Kgl. Erzgießerei München, 1860 errichtet.
— Standbild: Scheffel von Adolf Heer, Guß von Gladenbeck. (Z. f. b. K. 1890/91, B. S. 26.)
Heilbronn. Standbild: Rob. v. Mayer von Rümann, am 25. Nov. 1892 enthüllt. (D. Bauz. 1892, S. 607.)
— Denkmal: Kaiser Wilhelm I. von W. Rümann, am 2. Sept. 1903 enthüllt. (Z. f. b. K. 1892/93, S. 555—556.)
Hietzing. Standbild: Kaiser Max von Mexiko von Meixner, um 1870.
Hildesheim. Standbild: Bischof Bernward von Ferd. Hartzer, am 28. Sept. 1893 enthüllt. (Z. f. b. K. 1893/94, B. S. 7.)
— Denkmal: Kaiser Wilhelm I. von O. Lessing. (Z. f. b. K. 1897/98, B. S. 506.)
Hohensyburg. Denkmal: Kaiser Wilhelm I. von H. Stier. Figuren von A. u. K. Donndorf. 1901.
Jena. Bismarckbrunnen von Hildebrand, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1894.
Insterburg. Kriegerdenkmal von Zitzmann, Guß von Gladenbeck in Berlin. (Z. f. b. K. 1888/89, B. S. 708.)
Iserlohn. Siegesdenkmal mit Statue Kaiser Wilhelm I. von Geyer, Guß von Gladenbeck, 1883 enthüllt.
Itzehoe. Standbild: Kaiser Wilhelm I. von Karl Günther. (Z. f. b. K. 1889/90, B. S. 464.)
Karlsruhe. Denkmal: Großherzog Karl Friedrich von Schwanthaler, Guß in der Kgl. Erzgießerei München 1843.
— Standbild: Minister Winter von Reich, Guß von Burgschmiet 1851.
— Grabdenkmal: Scheffel von Heer, Guß von Stotz, Stuttgart. (Z. f. b. K. 1888/89, B. S. 675.)
— Nymphengruppe von Weltring, Guß in Lauchhammer. (Z. f. b. K. 1890/91, S. 29 und 522, 1891/92, S. 20.)
— Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Ad. Heer, Guß von Schäffer u. Walker, Berlin. (D. Bauz. 1897, S. 548.)
Kelheim. Tor an der Befreiungshalle von Gärtner, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller).
Kassel. Denkmal: Spohr von Hartzer, 1883 enthüllt. (?) (Z. f. b. K. 1881/82, B. S. 158.)
Kiel. Prinz Heinrich-Brunnen von V. Lürßen, Guß von Schäffer u. Walker, Berlin. (Z. f. b. K. 1889/90, S. 54.)

Kiel. Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Brütt.
— Denkmal: Bismarck von Harro Magnussen, am 10. Nov. 1897 enthüllt. (Z. f. b. K. 1897/98, B. S. 89.)
— Denkmal: Herzog Friedrich von Schleswig-Holstein von Christensen, Guß in Lauchhammer 1900.
Kissingen. Standbild: Bismarck von Manger, am 29. April 1877 enthüllt.
Klagenfurt. Denkmal: Maria Theresia von Pönninger, Guß in der k. k. Kunst-Erzgießerei, Wien (Röhlich), 1873 enthüllt. (Z. f. b. K. 1872/73, B. S. 141 f.)
Koburg. Standbild: Herzog Ernst I. von Schwanthaler, Guß in der Kgl. Gießerei München (Miller), vor 1848.
— Standbild: Prinz Albert, Guß von Lenz in Nürnberg.
Koblenz. Kupfertreibarbeit. Reiterfigur: Kaiser Wilhelm I. von Hundrieser, in Kupfer getrieben von Rinkleben, Braunschweig, am 31. Aug. 1897 enthüllt. (D. Bauz. 1897, S. 441 und 581 m. Abb.)
Köln. Reiterdenkmal: Friedrich Wilhelm IV. von Bläser, Guß von Gladenbeck in Berlin. (Z. f. b. K. 1865/66, B. S. 147. Maertens.)
— Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Drake, Guß von Gladenbeck 1867. (Z. f. b. K. 1865/66, B. S. 147. Maertens.)
— Denkmal: Friedrich Wilhelm III. von Bläser u. a., Guß in Lauchhammer, am 26. Sept. 1878 enthüllt. (Z. f. b. K. 1876/77, B. S. 677, 1877/78, B. S. 741 und 1878/79, B. S. 21—23.)
— Standbild: Bismarck von Schaper, Guß von Gladenbeck, am 1. April 1879 enthüllt. (D. Bauz. 1879, S. 213 und Z. f. b. K. 1878/79, B. S. 438 und 464.)
— Standbild: Moltke von Schaper, Guß in Lauchhammer, am 26. Okt. 1881 enthüllt. (Z. f. b. K. 1881/82, B. S. 44.)
— Domtüren, nach Hugo Schneiders Entwurf in Kassel ausgeführt. (Zeitschr. für christl. Kunst, Bd. II, S. 241 und Bd. IV, S. 233.
— Denkmal: Richartz von Albermann, Guß von der Akt.-Ges. Gladenbeck 1900.
Königsberg. Reiterdenkmal: Friedrich Wilhelm III. von Kiß, Guß in Lauchhammer 1851. (Bau- und Kunstdenkmäler, Ostpreußen, Bd. VII, S. 120.)
— Standbild: Kant von Rauch, Guß von Gladenbeck, 1864 aufgestellt. (Bau- und Kunstdenkmäler, Ostpreußen, Bd. VII, S. 120.)
— Standbild: Herzog Albrecht v. Preußen von Reusch, Guß von Schaeffer u. Walker, Berlin. (Z. f. b. K. 1888/89, B. S. 254 und 1890/91, B. S. 45 und 414.)
— Standbild: Kaiser Wilhelm I. von Reusch, Guß von Schäffer u. Walker, Berlin, am 4. Sept. 1894 enthüllt. (D. Bauz. 1893, S. 363 und Z. f. b. K. 1894/95, B. S. 25.)
Konitz. Statue: Kaiser Wilhelm I. von Künne, Guß in Lauchhammer 1899.
Konstanz. Kaiserbrunnen von H. Baur, am 30. Okt. 1897 enthüllt. (Z. f. b. K. 1897/98, S. 76.)
Krefeld. Kriegerdenkmal von H. Walger, am 19. Juni 1875 enthüllt. (Z. f. b. K. 1874/75, B. S. 636.)
Kreuznach. Hutten-Sickingen-Denkmal von Cauer. Guß in Lauchhammer 1889. (Maertens.)
Kyffhäuser. Kupfertreibarbeit. Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Hundrieser, in Kupfer getrieben von H. Seitz, München. Figur der Geschichte von Hundrieser, getrieben von Kiene, München.
Landau. Reiterstatue: Luitpold von Bayern von Rümann, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1892.
Landsberg a. W. Brunnenfiguren von Uechtritz, Guß in Lauchhammer 1897.
Landshut. Denkmal: Ludwig der Reiche von Brugger 1858.

Landshut. Denkmal: König Maximilian II. von Bernhard 1868.
Lauingen. Statue Albertus Magnus, Modell und Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1881.
Leipzig. Denkmal: Hahnemann von K. Steinhäuser 1849 (?).
— Denkmal: Thaer von Rietschel 1850.
— Denkmal: Leibniz auf dem Thomaskirchhof von Hähnel, Guß von Lenz, Nürnberg, am 25. Okt. 1883 enthüllt. (Z. f. b. K. 1882/83. B. S. 733 und 1883/84, B. S. 44.)
— Reformationsdenkmal von Schilling, Guß in Lauchhammer, am 10. Nov. 1883 enthüllt. (Z. f. b. K. 1883/84, B. S. 71.)
— Mende-Brunnen von Gnauth und Ungerer, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller), am 1. Sept. 1886 enthüllt. (Z. f. b. K. 1885/86, B. S. 715 ff. Maertens.)
— Siegesdenkmal von Siemering, Guß von Gladenbeck, Berlin und in Lauchhammer, Germania, in Kupfer getrieben von Howaldt, Braunschweig, am 18. Aug. 1888 enthüllt. (Z. f. b. K. 1887/88, B. S. 645 und 676. Maertens.)
— Denkmal: Mendelssohn von W. Stein, Guß von Howaldt. (Z. f. b. K. 1891/92, B. S. 476.)
— Denkmal: Bismarck von Lehnert und Joseph Mayr, Guß von Rupp, München, am 18. Okt. 1897. (Z. f. b. K. 1897/98, B. S. 11.)
Lemberg. Denkmal: Graf Alexander Fredo von Leonard Manconi, Guß von Krupp, Wien, am 25. Okt. 1897 enthüllt. (Z. f. b. K. 1897/98, B. S. 55.)
Liboch bei Prag. Standbilder in der böhmischen Ehrenhalle: Märchenprinzessin Libussa, König Ottokar, Held Ziska etc. etc. von Schwanthaler, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1850. (Faber V, S. 75.)
Lichtenthal. Kriegerdenkmal, Modell und Guß von Ferd. v. Miller (Kgl. Erzgießerei München) 1879.
Lichterfelde. Standbild: Kaiser Wilhelm I. von Franz Keil.
Liegnitz. Standbild: Kaiser Wilhelm I. von Bärwald. (Z. f. b. K. 1895/96, B. S. 304.)
Lindau. Standbild: König Max II. von Halbig, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1859.
— Brunnen von Rümann, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1884.
Lübeck. Denkmal: Geibel von Volz, Guß von Gladenbeck. (Z. f. b. K. 1888/89, B. S. 397.)
Magdeburg. Denkmal: Bürgermeister Franke von Bläser, Guß von Howaldt in Braunschweig 1853.
— Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Siemering, Guß in Lauchhammer, am 25. Aug. 1897 enthüllt. (Z. f. b. K. 1896/97, B. S. 526 und D. Bauz. 1897, S. 458 f.)
— Kupfertreibarbeit. Standbild: Bismarck von Echtermeier und Pfeifer, in Kupfer getrieben, von Rinckleben, Howaldts Nachfolger in Braunschweig, am 1. April 1899 enthüllt. (D. Bauz. 1899, S. 197.)
Maikammer. Standbild: General Hartmann, Modell und Guß von Ferd. v. Miller (Kgl. Erzgießerei München) 1900.
Mainz. Denkmal: Gutenberg von Thorwaldsen, Guß von Crozatier, Paris, 1837 errichtet. (Faber V, S. 71.)
— Denkmal: Schiller von Scholl, Guß von Lenz, 1862 aufgestellt.
Mannheim. Standbild: Schiller von Causer, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1862.
— Standbild: Iffland von Widemann, Guß in der Kgl. Erzgießerei München 1864.
— Standbild: v. Dalberg von Widnmann, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller), 1866 enthüllt. (Z. f. b. K. 1866/67, B. S. 29 und 96.)
— Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Eberlein, Guß von Schäffer u. Walker

in Berlin, am 14. Okt. 1894 enthüllt. (D. Bauz. 1894, S. 524 und Z. f. b. K. 1894/95, B. S. 25.)

Mannheim. Brunnen von Hoffart, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1893.

— Denkmal: Bismarck von Hundrieser, Guß in Lauchhammer 1899.

Marbach. Denkmal: Schiller von E. Rau, Guß von Pelargus, Stuttgart. (Z. f. b. K. 1874/75, B. S. 318.)

Marienberg. Statue: Heinrich der Fromme von Offermann, Guß in Lauchhammer 1900.

Meißen. Standbild: Albrecht der Beherzte von Hultzsch.

— Denkmal: Böttger von Andresen, Guß von Pirner u. Franz, Dresden, am 17. Okt. 1892 enthüllt. (Z. f. b. K. 1891/92, B. S. 60.)

Merseburg. Denkmal: Kaiser Friedrich III. von Hundrieser, Guß in Lauchhammer.

— Statue: Kaiser Wilhelm I. von Wödtke, Guß in Lauchhammer 1897.

Meßkirch. Standbild: Kreutzer von Baur, 1883 errichtet.

Metz. Reiterstatue: Kaiser Wilhelm I., Modell und Guß von Ferd. v. Miller (Kgl. Erzgießerei München) 1892.

— Standbild: Prinz Friedrich Karl, Modell und Guß von Ferd. v. Miller (Kgl. Erzgießerei München) 1898.

Mittenwald. Standbild: Klotz, Modell und Guß von Ferd. v. Miller (Kgl. Erzgießerei München) 1890.

Möhra. Denkmal: Luther von Ferd. Müller, Guß von Burgschmiet 1861.

Mühlheim a. Rhein. Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Clemens Buscher, Guß von Schäffer u. Walker, Berlin 1898. (Z. f. b. K. 1897/98, B. S. 522.)

München. Denkmal: Kurfürst Max I. von Thorwaldsen, Guß von Stiglmaier 1839.

— Grabstatue: General Becker von Schwanthaler, Guß von Stiglmaier, Ende der Zwanzigerjahre. (Faber V, S. 67 und 72 (?).

— Grabmal: Karoline v. Mannlich, nach eigenem Modell gegossen von Stiglmaier. Zwanzigerjahre. (Faber V, S. 67 (?).

— Tor für die Glyptothek von Klenze, Guß von Stiglmaier 1834.

— Denkmal: König Max I. Joseph von Rauch, Guß von Stiglmaier 1835. (Faber V, S. 72.)

— Zwölf Wittelsbacher Statuen in der Residenz (Thronsaal) von Schwanthaler, Guß und Feuervergoldung von Stiglmaier, 1836 begonnen, 1844 vollendet. (Faber V, S. 67 und 72.)

— Standbild: Tilly in der Feldherrnhalle von Schwanthaler (Brugger?), Guß von Stiglmaier, 1844 aufgestellt. (Faber V, S. 73.)

— Standbild: Wrede in der Feldherrnhalle von Schwanthaler (Brugger?), Guß von Stiglmaier, 1844 aufgestellt. (Faber V, S. 73.)

— Grabstatue: v. Keßling von Halbig, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller, vormals Stiglmaier), um 1845. (Faber V, S. 73.)

— Denkmal: Kreitmayr von Schwanthaler, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1845 aufgestellt. (Faber V, S. 73.)

— Tor für die Kunstausstellung von Gärtner, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1845.

— Quadriga auf dem Siegestor von Brugger (Wagner?), Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1847. (Faber V, S. 73.)

— Standbild: Gluck von Brugger, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1848—49. (Faber V, S. 73 und 225.)

— Standbild: Orlando di Lasso von Widnmann, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1848—49. (Faber V, S. 73.)

München. Bavaria von Schwanthaler, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller), um 1850. (Faber V, S. 73.)
— Brunnen von Schwanthaler, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1853.
— Standbild: Graf Deroy von Halbig, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1856.
— Denkmal: Westenrieder von Widnmann, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1854.
— Denkmal: Schiller von Widnmann, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1863.
— Denkmal: Ludwig I. von Widnmann, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1862.
— Denkmal: Kurfürst Max Emanuel von Brugger, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1861.
— Standbild: Schelling von Brugger, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1861.
— Standbild: Fraunhofer von Halbig, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1868. (Z. f. b. K. 1866/67, B. S. 52.)
— Fischbrunnen von Knoll, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller), am 19. Sept. 1866 enthüllt. (Z. f. b. K. 1866/67, B. S. 125, 140 und 153.)
— Standbild: Rumford von Zumbusch von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1868. (Z. f. b. K. 1865/66, S. 219.)
— Standbild: Klenze von Brugger, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) am 27. Mai 1867 enthüllt. (Z. f. b. K. 1866/67, B. S. 130.)
— Standbild: Gärtner von Widnmann, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller), am 27. Mai 1867 enthüllt. (Z. f. b. K. 1866/67, B. S. 130.)
— Standbild: Goethe von Widnmann, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller), am 28. Aug. 1869 enthüllt. (Z. f. b. K. 1868/69, B. S. 215.)
— Kriegerdenkmal: Feldherrnhalle, Modell und Guß von Ferd. v. Miller (Kgl. Erzgießerei München), am 12. März 1892 enthüllt. (D. Bauz. 1892, S. 143.)
— Denkmal: König Max II. von Zumbusch, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller), 1875 enthüllt. (Z. f. b. K. 1866/67, S. 53 ff. und D. Bauz. 1875, S. 451.)
— Reiterdenkmal: Castor und Pollux von Widnmann, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1888.
— Standbild: St. Georgius von Eberle, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1889.
— Denkmal: Gabelsberger von Eberle, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1890. (Z. f. b. K. 1888/89, B. S. 523.)
— Tor an der Bennokirche von Romeis u. Miller, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1895.
— Germanenbrunnen von Bernauer, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Milller) 1896.
— Standbild: Prinzregent Luitpold von Rümann, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1898.
— Denkmal: Genius und Amoretten von Bernauer, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1898.
— Friedensdenkmal von Petzold, Düll u. Heilmayr, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1899.
— Standbild: König Max II. von Pruska, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1900.

Münster. Denkmal: v. Fürstenberg von Fleige 1875.

Naugard i. P. Statue: Bismarck von G. Meyer, Guß in Lauchhammer 1897.
Neubrandenburg. Standbild: Reuter, Guß in Lauchhammer. (Z. f. b. K. 1889/90, B. S. 325.)
— Viktoria von M. Wolff, Guß in Lauchhammer 1895.
Neuruppin. Standbild: Friedrich Wilhelm II. nach Tieck, Guß von Hopfgarten in Berlin 1829.
— Standbild: Schinkel von M. Wiese, Guß von Gladenbeck. (D. Bauz. 1883, S. 530 und Z. f. b. K. 1881/82, B. S. 637.)
Neustadt a. d. H. Germania, Modell und Guß von Ferd. v. Miller (Kgl. Erzgießerei München) 1899.
Neustettin i. P. Standbild: Kaiser Wilhelm I. von Wandschneider, Guß in Lauchhammer 1898.
Neustrelitz. Kriegerdenkmal: Gruppe von M. Wolff, Guß in Lauchhammer 1899.
Niederwald. Nationaldenkmal von Schilling, Guß der Germania von der Kgl. Erzgießerei München, Guß der Reliefs, Adler und Wappen in Lauchhammer 1877—1883. (Z. f. b. K. 1874/75, B. S. 302 u. 334, 1878/79, B. S. 699 u. 1883/84, B. S. 44 und 45.)
Nordhausen. Standbild: Luther von Karl Schuler, Guß in Lauchhammer. (Z. f. b. K. 1884/85, B. S. 79.)
Nürnberg. Denkmal: Dürer von Rauch, Guß von Burgschmiet in Nürnberg 1837 bis 1840 (Maertens).
— Denkmal: Hans Sachs von Kraußer, Guß von Lenz in Nürnberg. (Z. f. b. K. 1872/73, B. S. 726.)
— Kriegerdenkmal von Fr. Wanderer, 1876 enthüllt. (Z. f. b. K. 1876/77, B. S. 26.)
— Brunnendenkmal: Grübel, Entwurf von Wanderer, Modell von Roßner, Guß von Lenz, am 3. Juni 1881 enthüllt. (Z. f. b. K. 1880/81, B. S. 606.)
— Pierrerbrunnen von Schwabe, Guß von Lenz, am 16. Okt. 1890 enthüllt. (Z. f. b. K. 1890/91, S. 56.)
— Denkmal: Martin Behaim von Rösner, Guß von Lenz, am 12. Sept. 1890 enthüllt. (Z. f. b. K. 1890/91, B. S. 26.)
— Nachguß des Peuntbrunnen (s. S. 484), Guß von Lenz, 1902 enthüllt.
Ohligs. Kriegerdenkmal von Manthe, Guß von Martin u. Piltzing in Berlin.
Osnabrück. Denkmal: J. Moser von Drake, Guß von Fischer, Berlin 1836.
— Kriegerdenkmal: Germania von Henze, Guß in Lauchhammer, Reliefbild des Kaisers von Schuler, Guß von Gladenbeck, 1880 enthüllt. (D. Bauz. 1881, S. 29.)
— Standbild: Stüve von Pohlmann, Guß von Gladenbeck. (D. Bauz. 1882, S. 449.)
— Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Ad. Heer, Guß von Schäffer u. Walker, Berlin 1898. (Z. f. b. K. 1897/98, S. 522.)
Ostrowo. Standbild: Kaiser Wilhelm I. von G. Meyer, Guß in Lauchhammer 1900.
Parchim. Denkmal: Moltke von Brunow 1876.
Partenkirchen. Figur des heiligen Florian auf Brunnen von E. Seidl, von Miller in Kupfer getrieben (?) 1899. (Z. f. b. K. 1898/99, B. S. 397.)
Passau. Standbild: König Max I. Joseph von Jorhan 1824.
Pforzheim. Kriegerdenkmal von Moest, Guß von Lenz in Nürnberg, am 18. Mai 1879 enthüllt. (D. Bauz. 1879, S. 222.)
— Denkmal: Bismarck von Dittler.
— Denkmal: Kaiser Wilhelm I. von Baerwald.
Pola. Standbild: Tegetthoff von Kundtmann. (Z. f. b. K. 1872/73, B. S. 238.)
Porta Westfalika. Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Zumbusch, Guß von der Kgl. Kunst-Erzgießerei Wien, am 18. Okt. 1896 enthüllt. (Z. f. b. K. 1896/97, B. S. 43 und D. Bauz. 1898, S. 1 ff. und 1896, S. 542.)

Posen. Standbilder im Dom: Boleslaw und Mieczyslaw von Rauch, Guß in Lauchhammer um 1840.
— Kriegerdenkmal mit Standbild Kaiser Wilhelms I. von R. Bärwald, am 10. Mai 1888 enthüllt. (Z. f. b. K. 1886/87, B. S. 668.)
— Brunnen mit Perseus und Andromeda von Job. Pfuhl. (Z. f. b. K. 1887/88, B. S. 600.)
Potsdam. Standbild: Friedrich Wilhelm III. von Kiß 1851 (?).
— Denkmal: Friedrich Wilhelm I. von Hilgers 1885.
Prag. Denkmal: Karl IV. von Jul. Hähnel, Guß von Burgschmiet, 1848 enthüllt.
— Reiterdenkmal: Kaiser Franz, Entwurf von Jos. Kranner, Modell von Max, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1848/49. (Faber V, S. 73.)
— Denkmal: Radetzky von Jos. u. Em. Max, Guß von Lenz, Nürnberg 1861.
— Standbild: Jungmann von Lud. Schimeck.
Prenzlau. Reiterstatue: Kaiser Wilhelm I. von Schilling, Guß in Lauchhammer 1898.
— Statue: Moltke von Schilling, Guß in Lauchhammer 1899.
— Statue: Bismarck von Schilling, Guß in Lauchhammer 1899.
Preßburg. Denkmal: Maria Theresia von Fadruß, 1896 (?) enthüllt. (Z. f. b. K. 1894/95. B. S. 107.)
Rawitzsch. Standbild: Kaiser Wilhelm I. von G. Meyer, Guß in Lauchhammer 1898.
Regensburg. Der innere Giebel der Walhalla mit nordischen Gottheiten von Stiglmaier. (Faber V, S. 67.)
— Tor für die Walhalla von Klenze, Guß von Stiglmaier 1842.
— Standbild: Bischof Sailer von Widnmann, Guß von der Kgl. Erzgießerei München 1868. (Z. f. b. K. 1867/68, B. S. 7.)
Reichenbach. Statue: Kaiser Wilhelm I. von Calandrelli, Guß in Lauchhammer 1897.
Reichenhall. Standbilder: S. Ruppert und S. Benno am Brunnen nach Schwanthaler. Guß von Stiglmaier. (Faber V, S. 73.)
Repten. Standbild: Herkules von Waderé, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1894.
Reutlingen. Denkmal: Nat.-Ök. List von Kietz, Guß von Howaldt in Braunschweig 1854.
Rostock. Denkmal: Blücher von Schadow, Guß von Lequine in Berlin 1818.
Ruhrort. Standbild: Kaiser Wilhelm I. von Eberlein, Guß von Akt.-Ges. vorm. Gladenbeck u. Sohn in Berlin-Friedrichshagen, 1896 enthüllt. (D. Bauz. 1896, S. 543.)
Saarlouis. Kriegerdenkmal von G. Meyer. Guß in Lauchhammer 1900.
Salzburg. Denkmal: Mozart von Schwanthaler, Guß von Stiglmaier 1841. (Faber V, S. 67.)
— Standbild: Schiller von Meißner, Guß in der K. K. Kunsterzgießerei Wien (Fernkorn). (Z. f. b. K. 1867/68. B. S. 16.)
Schmölln. Standbild: Kaiser Wilhelm I. von Habs, Guß in Lauchhammer 1895.
Schwerin. Standbild: Großherzog Paul Friedrich von Rauch, Guß in Lauchhammer. 1849 aufgestellt.
— Kriegerdenkmal: Statue der Megalopolis von Willgohs. Guß in Lauchhammer. am 2. Dez. 1874 enthüllt. (Z. f. b. K. 1872/73, B. S. 404 und 1874/75. B. S. 31.)
— Reiterdenkmal: Großherzog Friedrich Franz II. von L. Brunow, am 24. Aug. 1893 enthüllt. (Z. f. b. K. 1892/93, B. S. 555.)
Siegen. Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Reusch, am 18. Okt. 1892 enthüllt. (Z. f. b. K. 1892/93, B. S. 42.)
Sigmaringen. Standbild: Fürst Anton von Hohenzollern von Donndorf, am 21. Okt. 1890 enthüllt. (Z. f. b. K. 1891, B. S. 61.)

Spandau. Standbild: Kurfürst Joachim II., von E. Encke, Guß in Lauchhammer, am 1. Nov. 1890 enthüllt. (Z. f. b. K. 1889/90, B. S. 75.)
— Standbild: Kaiser Friedrich III. von Manthe, am 18. Okt. 1892 enthüllt. (Z. f. b. K. 1892/93, B. S. 42.)
Pr. Stargard. Standbild: Kaiser Wilhelm I. von Habs, Guß in Lauchhammer 1895.
Starnberg. Tor am Mausoleum des Prinzen Karl von Klenze, Guß von Stiglmaier 1837.
Stettin. Reiterfigur: Kaiser Wilhelm I. von Hilgers, Guß von Schäffer u. Walker in Berlin, am 1. Nov. 1894 enthüllt. (D. Bauz. 1894, S. 552.)
— Denkmal: Löwe von Glümer, Guß in Lauchhammer 1897.
— Brunnenfiguren von Felderhoff, Guß in Lauchhammer 1900.
— Kupfertreibarbeit. Brunnen von Manzel, am 23. Sept. 1898 enthüllt. (Z. f. b. K. 1898/99, B. S. 8.)
Steyr. Denkmal: Werndl von Tilgner, am 10. Nov. 1894 enthüllt. (Z. f. b. K. 1894/95, B. S. 88.)
Straßburg. Denkmal: Gutenberg von David d'Angers, Guß von Soyer in Paris 1840.
— Denkmal: Kleber von Filippe Graß, 1840 errichtet. (Faber V, S. 61 und 493 und Z. f. b. K. 1872/73, B. S. 774.)
— Denkmal: Lezay-Marnesia von F. Graß 1857.
— Statuen: Bismarck und Moltke von Karl Cauer u. Sohn. (Z. f. b. K. 1882/83, B. S. 733.)
Stuttgart. Denkmal: Schiller von Thorwaldsen, Guß von Stiglmaier 1838 (Maertens).
— Wilhelmsdenkmal von Martin Wagner, Guß von Stiglmaier in München 1842. (Faber V, S. 74.)
— Reiterdenkmal: Eberhard i. Bart von L. v. Hofer, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1859.
— Standbild: Konkordia von Hofer u. Wagner, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1863.
— Reiterdenkmal: König Wilhelm von Württemberg von Hofer, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller), am 25. Okt. 1884 enthüllt. (Z. f. b. K. 1884/85, B. S. 111.)
— Denkmal: Herzog Christoph von Paul Müller, Guß von Pelargus d. J. in Stuttgart. (Z. f. b. K. 1888/89, B. S. 585.)
— Eugensbrunnen von O. Rieth, Guß von Stotz in Stuttgart, 27. April 1890 enthüllt.
— Reiterdenkmal: Kaiser Wilhelm I. von Thiersch u. Rümann, Guß von Stotz, Stuttgart, 1898 enthüllt. (Z. f. b. K. 1892/93, B. S. 530 u. 1896/97, B. S. 55.)
Swinemünde. Denkmal: Kaiser Wilhelm I. von Calandrelli, Guß in Lauchhammer um 1894.
Tetschen. Statue: Joseph II. von O. Rassau, Guß von Bierling, Dresden, am 14. Mai 1885 vollendet. (Z. f. b. K. 1884/85, B. S. 526.)
Thorn. Standbild: Kopernikus von Tieck, Guß von F. W. Fischer, Berlin 1850.
Tölz. Kriegerdenkmal von Müller u. Schwarzgruber, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1887.
— Standbild: Winzerer von Schwarzgruber, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1887.
Trier. Standbild: Kaiser Wilhelm I., Modell und Guß von Ferd. v. Miller (Kgl. Erzgießerei München) 1893.
— Balduinbrunnen, Modell und Guß von Ferd. v. Miller (Kgl. Erzgießerei München) 1896.
Tübingen. Denkmal: Uhland von Kietz, Guß von Pelargus in Stuttgart. (Z. f. b. K. 1874/75, B. S. 318.)

Unna i. W. Kriegerdenkmal von Flügge, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1884.

Warschau. Denkmal: Kopernikus von Thorwaldsen 1830. (Faber V, S. 77.)

Weil die Stadt. Denkmal: Kepler von Kreling, Guß von Lenz u. Herold, Ende Juni 1870 enthüllt. (Z. f. b. K. 1869/70, B. S. 182.)

Weimar. Denkmal: Herder von Schaller, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1850.

— Denkmal: Goethe-Schiller von Rietschel, Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1857.

— Standbild: Wieland von Gasser, Guß von der Kgl. Erzgießerei München 1859.

— Denkmal: Karl August von Donndorf, Guß in Lauchhammer 1875.

— Kriegerdenkmal von Härtel, Guß (?) von Howaldt 1886 (?).

— Brunnen von Donndorf, am 20. Okt. 1895 enthüllt. (Z. f. b. K. 1895/96, B. S. 56.)

Werden. Statue: Kaiser Friedrich III. von Albermann, Guß in Lauchhammer 1900.

Wien. Denkmal: Kaiser Franz II. von Marchesi, in Mailand gegossen, 1846 errichtet.

— Austriabrunnen von Schwanthaler, Guß von der Kgl. Erzgießerei in München (Miller), 1846 errichtet. (Z. f. b. K. 1878/79, B. S. 70.)

— Reiterbild: St. Georg mit Drachen, Palais Montenuovo, von Fernkorn, Guß in der Fürstlich Salmschen Erzgießerei, ausgeführt um 1850.

— Reiterdenkmal: Erzherzog Karl, Modell und Guß von Fernkorn, am 22. Mai 1860 enthüllt.

— Resselmonument: Modell und Guß von Fernkorn 1863.

— Reiterdenkmal: Prinz Eugen von Fernkorn, Guß in der K. K. Kunsterzgießerei Wien (Fernkorn) 1865 (Fig. 408, S. 581).

— Reiterdenkmal: Schwarzenberg von Hähnel, Guß in der K. K. Kunsterzgießerei Wien (Fernkorn), am 20. Okt. 1867 enthüllt. (Z. f. b. K. 1867/68, B. S. 3—4.)

— Bronzefigurenschmuck des neuen Opernhauses von Hähnel, Guß in der K. K. Kunsterzgießerei Wien 1864—68.

— Denkmal: Schiller von Schilling, Guß in der K. K. Kunsterzgießerei Wien. (Z. f. b. K. 1872/73, S. 288.)

— Denkmal: Beethoven von Zumbusch, Guß von C. Turbain in Wien, am 1. Mai 1880 enthüllt (Fig. 409, S. 582). (Z. f. b. K. 1879/80, B. S. 265 u. 483.)

— 4 Greifen für die Stephanienbrücke von Haefner, Guß von Hollenbach, Wien. (Z. f. b. K. 1885/86, B. S. 119.)

— Tegetthoffmonument von Kundmann, Guß von der K. K. Kunsterzgießerei Wien (Röhlich u. Pönninger), 1886 enthüllt. (Z. f. b. K. 1885/86, B. S. 119 und 1886/87, B. S. 49, Abb. S. 89.)

— Maria Theresia-Monument von Zumbusch, Guß teils in der K. K. Kunsterzgießerei Wien (Röhlich u. Pönninger), teils von Turbain, Wien, am 13. Mai 1888 enthüllt (Fig. 410, S. 583). (Z. f. b. K. 1882/83, B. S. 246, 1885/85. B. S. 118 und 1887/88, B. S. 422.)

— Engelbrunnen von A. P. Wagner. (Z. f. b. K. 1895/96, B. S. 10.)

— 4 Bronzeviktorien vor Mittelbauten der Museen von Kundmann. (Z. f. b. K. 1889/90, S. 263.)

— Denkmal: Liebenberg von Fr. S. Silbernagel. (Z. f. b. K. 1890/91, S. 27.)

— Denkmal: Radetzky von Zumbusch, am 24. April 1892 enthüllt. (Z. f. b. K. 1891/92, S. 454.)

— Centaurengruppen an der Akademie der Künste von E. v. Hofmann, Guß von Turbain 1895 (?). (Z. f. b. K. 1888/89, B. S. 446.)

— Denkmal: Erzherzog Albrecht von Zumbusch 1899. (Z. f. b. K. 1898/99, B. S. 424.)

—



Fig. 408. Fernkorn, Prinz Eugen-Denkmal in Wien. S. 580.

Wiesbaden. Standbild: Kaiser Friedrich von Uphues, Guß von Martin u. Piltzing in Berlin, am 18. Okt. 1897 enthüllt. (Z. f. b. K. 1897/98, B. S. 43.) — Denkmal: Bismarck von E. Herter, am 9. Okt. 1898 enthüllt. (Z. f. b. K. 1898/99, S. 9.)

Wilhelmshaven. Statue: Prinz Adalbert von Preußen von Schuler, Guß in Lauchhammer, am 16. Sept. 1882 enthüllt. (D. Bauz. 1882, S. 449 und Z. f. b. K. 1881/82, B. S. 26.)

Wittenberg. Denkmal: Luther von Schadow, Guß von Lequine in Berlin, 1819.



Fig. 409. Zumbusch und Turbain, Beethovendenkmal in Wien. S. 580.

Wittenberg. Standbild: Melanchthon von Drake 1866.

Worms. Denkmal Luther von Rietschel, Guß in Lauchhammer 1868.

Wörth. Bayerndenkmal von Rümann u. Thiersch, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller), am 6. Aug. 1889 enthüllt. (D. Bauz. 1889, S. 413 f.)

Wörth. Reiterdenkmal: Kaiser Friedrich III. von Baumbach, Guß in Lauchhammer und von Gladenbeck, Berlin, am 18. Okt. 1895 enthüllt. (D. Bauz. 1895, S. 536.)

Würzburg. Standbild: Bischof Julius von Widnmann, Guß von der Kgl. Erzgießerei München. (Faber V, S. 74.)



Fig. 410. Zumbusch, Turbain und K. K. Kunsterzgießerei in Wien, Maria Theresia-Monument in Wien. S. 580.

Würzburg. Franconiabrunnen: Modell und Guß von der Kgl. Erzgießerei München (Miller) 1899.

— Kiliansbrunnen von Balthasar Schmitt, Guß in der Kgl. Erzgießerei München (Miller), am 8. Juli 1895 enthüllt. (Z. f. b. K. 1894/95, B. S. 508.)

Zittau. Statue: Bismarck von Hüttig, Guß in Lauchhammer 1900.

Zwickau i. S. Statue: Bismarck von Drischler, Guß in Lauchhammer 1898.

Frankreich.

In keinem Lande ist die Bronzekunst im 19. Jahrhundert zu einer glanzvolleren Entfaltung gelangt, wie in Frankreich. Auch Deutschland steht, wenn man die künstlerischen Gesamtleistungen beider Länder gegeneinander abwägt, erst an zweiter Stelle. *Paris* blieb wie in den vorhergehenden Jahrhunderten der Mittelpunkt der französischen Erzplastik, hier allein gab es in Frankreich Gießereien von Weltruf. Als die bedeutendsten sind zu nennen die Gießereien von A. J. M. Carbonneaux (1789—1843), (Champeaux, Dict. des fondeurs, S. 234 f.), von Ch. Crozatier (1795—1855), (Champeaux a. a. O., S. 347 f.), von N. Soyer, von Richard Eck und Durand, von Fr. Barbedienne (1810—1892), (Champeaux a. a. O., S. 59 ff.) und von Susse frères (Le Roy de Sainte Croix, L'art industr. et ornam. français au XIXe siècle. La maison Susse frères de Paris. Paris, Plon et Cie.).

Die Zahl der in *Paris* selbst aufgestellten Bronzewerke ist überaus groß, nur einige der bedeutenderen können hier angeführt werden.

Das erste großartige Bronzemonument, das im 19. Jahrhundert in *Paris* errichtet wurde, war die am 10. Aug. 1810 enthüllte, mit Bronzereliefs umhüllte Colonne de la Grande Armée auf dem Vendôme-Platz, die zuerst eine Statue Napoleons von Chaudet trug, die im Jahre 1814 eingeschmolzen wurde. Eine zweite Statue des Kaisers von Seurre wurde im Jahre 1833 auf der Säule errichtet, an deren Stelle im Jahre 1863 eine der ersten nachgebildete Napoleonsstatue von Dumont trat. (Inventaire général des Richesses d'art de la France. Paris. Monuments civils. Bd. I. 1879, S. 343—365.)

Ein ähnliches Werk ist die im Jahre 1840 vollendete Colonne de Juillet auf dem Bastilleplatz (Fig. 411, S. 585). Die Säule, ein gewaltiges Bronzegußwerk von Soyer und Ingé, ist bekrönt von einem vergoldeten Bronzegenius der Freiheit nach dem Modelle Dumonts. (Invent. général a. a. O., S. 329—338 und Faber, Konv.-Lex., Bd. V, S. 61.)

Zur Gruppe der unpersönlichen Nationaldenkmäler gehört auch die Quadriga auf dem Triumphbogen des Carrousel-Platzes, die nach dem Modelle Fr. J. Bosios von Crozatier in Bronze gegossen und im Jahre 1828 an Stelle einer unter Napoleon I. in Blei gegossenen aufgestellt wurde. (Inv. général a. a. O., S. 258.)

Im Anschluß daran sei endlich das am 19. Nov. 1899 enthüllte Denkmal „Triumph der Republik" auf der Place de la Republic erwähnt, das nach den Modellen der Brüder Morice und Dalous in Bronze gegossen wurde. (Deutsche Bauzeitung 1883, S. 350, 1899, S. 601 und Zeitschr. f. bild. Kunst 1889, Beibl. S. 197.)

Von den wenigen ehernen Königsdenkmälern in *Paris* wurde das Reiterbild Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf, das nach dem Modelle Lemots von Piggiani (in dem für die Zeit ungewöhnlichen Wachsausschmelzverfahren) gegossen wurde, im Jahre 1818 aufgestellt. Zum Guß war verwendet das Metall einer Bronzestatue Napoleons von Houdon, der Statue Napoleons von der Vendômesäule und einer Statue Desaixs von Dejoux. (Invent. génér. a. a. O., S. 348 und Faber a. a. O., S. 61.)

Im Jahre 1822 wurde auf der Place des Victoires ein Reiterbild Ludwigs XIV. nach Bosios Modell, gegossen von Carbonneaux, errichtet.

Bronzestatuen Ludwigs des Heiligen und Philipp Augusts, die erste von Dumont, die andere von Etex, wurden im Jahre 1843 auf Säulen an

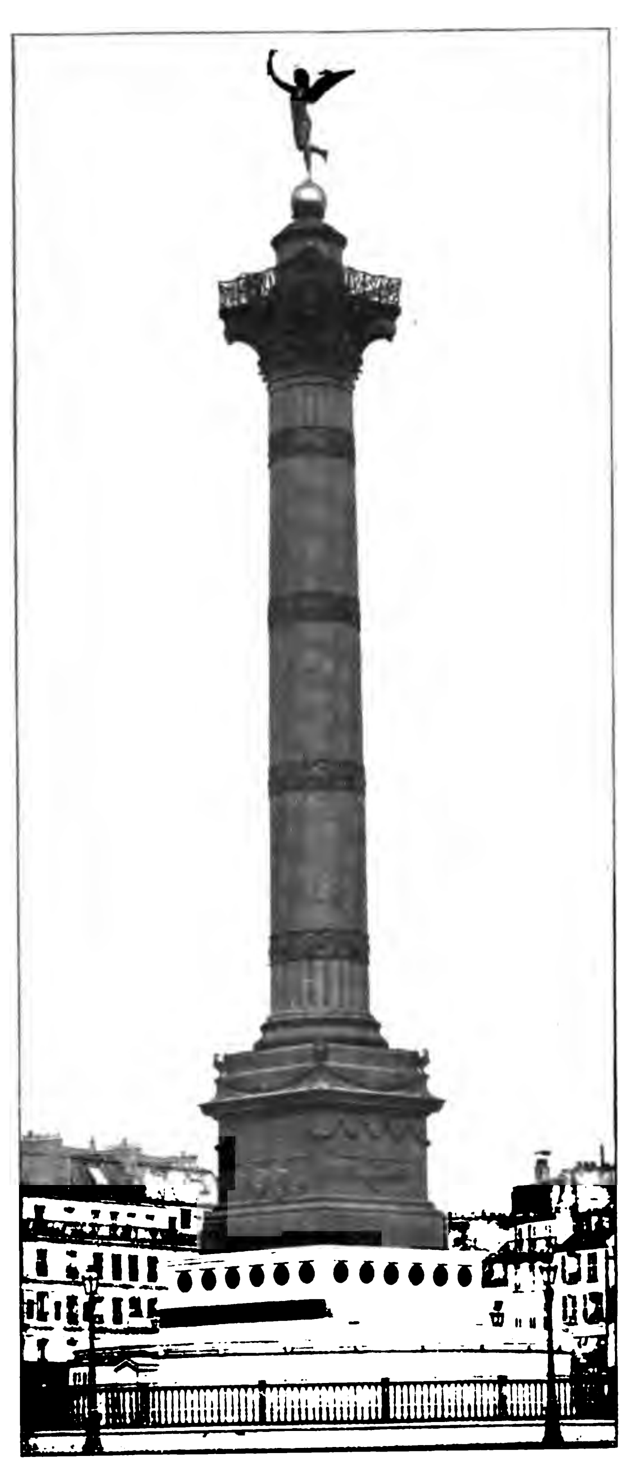


Fig. 411. Julisäule in Paris, Guß von Soyer und Ingé. S. 584.



Fig. 412. Frémiet, Jeanne d'Arc in Paris. S. 588.

der Place du Trône aufgestellt. Bei Notre-Dame endlich ist das jüngste der Pariser Königsmonumente, das Reiterbild Karls des Großen mit seinen Paladinen Roland und Olivier, von Rochet errichtet.



Fig. 413. Boileau, Aubé und Barbedienne, Gambettamonument in Paris. S. 588.

Nur wenige von den in *Paris* Staatsmännern, Feldherren, Gelehrten, Künstlern und anderen Persönlichkeiten gewidmeten Denkmälern können hier erwähnt werden.

Zu den ältesten Bronzebildwerken des 19. Jahrhunderts dieser Art gehören in *Paris* einige Werke des trefflichen David d'Angers, das Standbild des Anatomen Bichat (Guß von Eck & Durand) und des Kriegsarztes Larray, das im Jahre 1850 enthüllt wurde. (Inv. génér. Paris, Monum. civ. II, S. 65.)

Im Jahre 1873 wurde das Reiterbild der Jeanne d'Arc von Frémiet auf der Place de Rivoli enthüllt (Fig. 412, S. 586). (Inv. génér. a. a. O., S. 45.)

Um 1880 entstand die Reiterstatue des Etienne Marcel neben dem Hôtel de Ville, deren Modell von Idrac begonnen und von Marqueste vollendet wurde, und deren Guß von Thiebaut frères ausgeführt wurde. (Inv. génér. Bd. III, S. 20 und Rev. d. arts dec. 1887/88, S. 223.)

Das Gambettadenkmal im Louvrehofe, dessen Modell eine gemeinsame Arbeit des Architekten Boileau d. J. und des Bildhauers Paul Aubé ist, und dessen Bronzeteile von Barbedienne gegossen wurden, wurde am 18. Juli 1888 enthüllt (Fig. 413, S. 487). (Zeitschr. für bild. Kunst 1887/88, Beibl. S. 706.)

Eine große Reihe künstlerisch bedeutsamer, mit Erzskulpturen geschmückter Monumentalbrunnen entstand in *Paris* im Verlaufe des 19. Jahrhunderts, deren wichtigste der Zeitfolge nach angeführt seien.

Fontaines du marché Saint-Martin mit drei Bronzefiguren von Gois (1806). (Inv. génér. Paris. Mon. civ. I, S. 208.)

Zwei Brunnen auf der Place de la Concorde mit Bronzestatuen von Gechter, Husson, Lanno, Debay, Valois, Moine, Elshoecht, Merlieux, Teuchères und Brion aus den Jahren 1838 und 1839. (Inv. génér. a. a. O., S. 215 f.) Nach anderen Angaben sollen diese Figuren in Eisen gegossen und mit einem galvanischen Kupferniederschlag überzogen sein; ein in *Paris* vielfach angewendetes Verfahren.

Fontaine Molière mit der sitzenden Bronzestatue Molières von Seurre d. Aelt., Guß von Soyer (1841). (Inv. génér. a. a. O., S. 220.)

Fontaines des arts et métiers mit Bronzefiguren von Ottin und Gumery (1860). (Inv. génér. a. a. O., S. 228.)

Fontaine Saint-Michel mit Bronzefiguren von Barre, Guillaume, Robert und Gumery, der Gruppe St. Michael mit dem Teufel kämpfend von Duret und geflügelten Drachen von Jacquemart (1860 bis 1861). (Inv. génér. a. a. O., S. 227.)

Fontaines du Théâtre-Français mit Kinderfiguren von Hoch und Ende und Nymphen von Moreau und Carrier-Belleuse (1874). (Inv. génér. a. a. O., S. 232 f.)



Fig. 414. Carpeaux, Legrin und Fremiet, Fontaine de l'Observatoire in Paris. S. 590.

Fontaine de l'Observatoire mit den Figuren der vier Weltteile von Carpeaux, der von diesen getragenen Weltkugel von Legrin und Seepferden und Schildkröten von Frémiet (1874), (Fig. 414, S. 589). (Inv. génér. a. a. O., S. 233 f. und Zeitschr. f. bild. Kunst 1889, Beibl. S. 198.)



Fig. 415. Rodin und Thiébaut frères, L'âge d'airin (1880) in Paris, Jardin du Luxembourg. S. 590.

Ueberaus zahlreich sind weiter in Paris die zur Zierde der öffentlichen Gärten und Schmuckplätze, zumeist in den letzten Jahrzehnten aufgestellten Bronzefiguren und Gruppen, über die alle näheren Angaben im Inv. génér. Paris Monum. civ. Bd. II und Bd. III gegeben werden. Solche Werke finden sich besonders im Jardin du Luxembourg (hier allein über zwanzig), im Parc Monceau und im Jardin des Plantes (Fig. 415, S. 590, Fig. 416, S. 591 und Fig. 417, S. 592).

Von noch größerer Bedeutung für die Geschichte der französischen Erzplastik des 19. Jahrhunderts sind die Grabmonumente, vor allem die auf dem berühmtesten *Pariser* Friedhofe, dem Père Lachaise.

Nach Bosios Modell wurden (1830) die Statuen und Reliefs am Grabmal der Gräfin Demidoff von Soyer gegossen. (Faber a. a. O., S. 60.)

Am häufigsten findet sich an Büsten und Medaillons aus der Zeit um 1840 der Name David d'Angers'. Im Jahre 1837 entstand die Grabstatue Casimir Perriers von Cortot. Aus jüngerer Zeit sei erwähnt das Grabmal Baudry mit Büste von Dubois und zwei Statuen von Mercier (1889). Der Guß wurde von Barbedienne ausgeführt. (Zeitschr. für bild. Kunst 1889/90, Beibl. S. 308.) Das Grabmal des Erzgießers Barbedienne († 1892) ist mit einer Büste von Chapu und drei Gestalten von Boucher geschmückt. Dalou modellierte die Büste am Grabmal Jouy (1899 enthüllt) und die Büste und Statue am Grabmal Floquet (1899 enthüllt).



Fig. 416. Dalou, Menuel und Bingen (1890). Monument Delacroix in Paris, Jardin du Luxembourg. S. 590.

Auf dem Montmartre-Friedhofe seien genannt das Grabmal Cavaignac mit einer liegenden Bronzefigur von Rude, Guß von Eck & Durand 1847, und das Grabmal Castagnary mit Büste von Rodin (1888).



Fig. 417. Mercié, „Gloria victis" (1873) in Paris, Hôtel de Ville (ehem. Square Montholon). S. 590.

Alle näheren Angaben über die Pariser Grabmäler finden sich in dem Invent. général. Paris. Monum. civ. Bd. III.

Hingewiesen sei weiter auf den umfangreichen Schmuck von Bronzefiguren und Gruppen an und in einigen neueren *Pariser* Monumentalbauten, insbesondere an der Oper und dem Hôtel de Ville, deren Modelle von



Fig. 418. Dubois, Denkmal Anne de Montmorency in Chantilly. S. 595.

den bedeutendsten französischen Bildhauern geschaffen wurden. (Alles Nähere im Inv. général. Paris. Monum. civ. Bd. I.)



Fig. 419. Debay und Carbonneaux, Denkmal Ludwigs XIV. in Montpellier. S. 595.

Endlich dürfen von den für *Pariser* Kirchen ausgeführten großen Bronzetüren die der Madelaine-Kirche nicht unerwähnt bleiben, die nach Triquettis Modell im Jahre 1839 von Richard, Eck & Durand gegossen wurde. (Gonse, Sculpture franç., S. 269.)

Von den zahlreichen für andere französische Städte im Laufe des 19. Jahrhunderts geschaffenen Bronzemonumenten mögen hier wenigstens einige der wichtigeren genannt werden.

Bordeaux. Reiterstatue Ludwigs XVI. von Pierre Cortot (1787—1843), Guß von Crozatier in Paris. (Champeaux, Dict. d. fond., S. 325 u. 348.)

Boulogne. Bronzestatue Napoleons I. von J. A. Houdon, wurde zum Guß der Reiterfigur Heinrichs IV. in Paris verwendet.

Caën. Standbild Ludwigs XIV. von Petitot, Guß von Crozatier (um 1827). (Réun. soc. d. beaux-arts des dép. 1896, XX, S. 470.)

Chantilly, Reiterstatue des Connetable Anne de Montmorency von Dubois (Fig. 418, S. 593).

Dampierre, Château de. Standbild Ludwigs XIII. von Fr. Rude, 1840 in Auftrag gegeben. (Bulletin de l'art anc. et mod. 1900, S. 5.)

Grénoble. Standbild Bayard von Raggi, Guß von Crozatier, 1823 aufgestellt.

Laval. Standbild Ambros Paré von David d'Angers, Guß von Soyer.

Lyon. Reiterstatue Ludwigs XIV. von F. F. Lemot, Guß in der „Fonderie du Roule" zu Paris, 1825 vollendet. (Rev. d. l'art fr. anc. et mod. 1896, S. 25.)

Mömpelgard. Standbild Cuvier von David d'Angers.

Montdidier. Standbild Parmentier von Moldecchi, Guß von Calla d. J. 1846.



Fig. 420. Rodin, Büste Viktor Hugos *in Kopenhagen, Glyptothek.* S. 596.

Montpellier. Reiterstatue Ludwigs XIV. von J. B. J. De Bay († 1863), Guß von Carbonneaux (Fig. 419, S. 594), (Champeaux, Dict. d. fond., S. 234).

Nancy. Standbild König Stanislaus von G. Jacquot, Guß von Soyer 1831.

Nerac. Standbild Heinrichs IV. von De Bay, Guß von Carbonneaux.

Rennes. Reiterstatue Ludwigs XIV. von Raggi.

Reims. Reiterstatue der Jeanne d'Arc von Dubois. (Zeitschr. f. bild. Kunst 1895/96, S. 94 mit Tafel.)

Rouen. Standbild: Corneille von David d'Angers.

Sédan. Standbild: Turenne von Franç. Gois.

Versailles. Reiterstatue: Ludwigs XIV. von Petitot (Königsfigur) und Cartellier (Pferd), 1832 (?) aufgestellt, Guß von Crozatier. (Champeaux, Dict. d. fond., S. 241.)

— Standbild: Jeanne d'Arc von Franç. Gois. (Nagler, Künstl.-Lex.)

Von einigen zu Anfang des Jahrhunderts entstandenen Bronzereiterbildern Napoleons I. ist nicht bekannt, wo sie sich befinden oder ob sie

überhaupt erhalten sind. Die eine wurde 1801 von Franç. Gois ausgeführt (Faber, Konv.-Lex. V, S. 245), eine zweite von J. G. Moitte (1746 bis 1810) (Michaud, Biogr. univ.) und eine dritte von J. H. Brunot (Champeaux, Dict. d. fond., S. 194).

Nicht näher einzugehen ist hier auf die hochbedeutende französische Kleinrelief- (Plaketten, Medaillons und Medaillen) und Büstenplastik des 19. Jahrhunderts, die vornehmlich, soweit die Bronze als Ausführungsmaterial in Betracht kommt, an die Namen David d'Angers, Chaplain, Charpentier und Rodin (Fig. 420, S. 595), geknüpft ist.

Als ein in Kupfer getriebenes französisches Kolossalwerk sei die

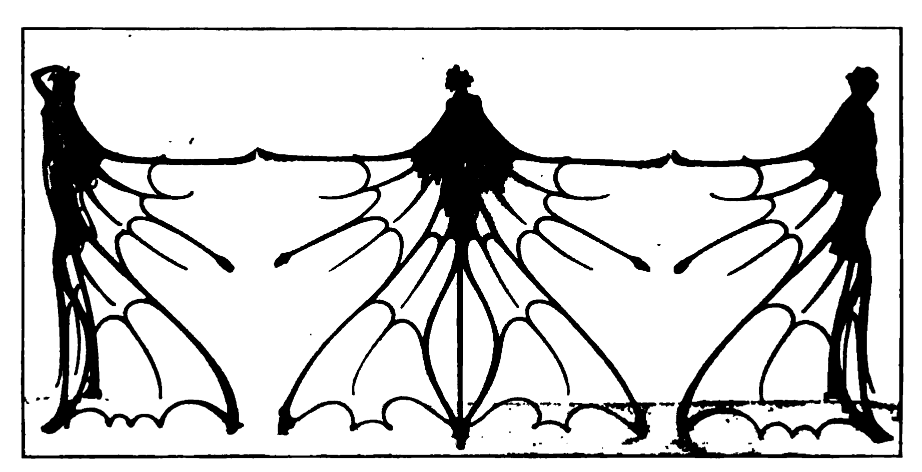


Fig. 421. R. Lalique, Gitter aus einem Ausstellungsschranke, Paris 1900. *Berlin, Kunstgewerbemuseum.* S. 596.

Figur der „Freiheit" von Bartholdi im Hafen von *New York* genannt. (Centralbl. d. Bauverw. 1887 und Deutsche Bauz. 1884, S. 285.)

Auf die zahllosen französischen Kleinbronzen des 19. Jahrhunderts kann nur hingewiesen werden, mancherlei wertvolle Nachrichten darüber finden sich besonders in den Berichten über die Pariser Ausstellungen.

In Abbildung (Fig. 421, S. 596) beigefügt ist der vom Kunstgewerbe-Museum in *Berlin* angekaufte Teil eines Ziergitters von dem bekannten *Pariser* Bildhauer und Goldschmiede René Lalique, das in dessen Schauschranke auf der *Pariser Weltausstellung* im Jahre 1900 seinen Platz hatte.

Schweiz.

In *Pariser* Gießereien ausgeführt wurden auch, wie hier erwähnt werden mag, einige der bedeutendsten Bronzedenkmäler der Schweiz; das Reiterdenkmal des Herzogs Karl von Braunschweig (1879 enthüllt) wurde

nach Caïns Modell von Barbedienne gegossen. (Zeitschr. f. b. Kunst 1878/79, Beibl. S. 24 u. 710 und Champeaux, Dict. d. fond.) Die Reiterstatue des Generals Dufour wurde nach dem Modelle Alfred Lanz' von Thiébaut gegossen (Zeitschr. f. b. Kunst 1883/84, Beibl. S. 520) und von Crozatier wurde die ebenso wie jene beiden Denkmäler in *Genf* aufgestellte Statue J. J. Rousseaus gegossen. (Champeaux, Dict. d. fond.)

Von dem Schweizer Geschütz- und Glockengießer Rütschi in *Aarau* wurde die Reiterstatue Rudolfs von Erlach in *Bern* gegossen, die im Jahre 1849 aufgestellt wurde.

Der Gießer des von R. Kißling modellierten Escherdenkmals in Zürich ist nicht ermittelt. (Zeitschr. f. b. Kunst 1883/84, Beibl. S. 466.)

Der Stadtbrunnen in Genf wurde nach dem Modelle des Bildhauers Leb in der Kgl. Erzgießerei in München gegossen.

Niederlande.

In den Niederlanden entstanden seit den Vierzigerjahren des 19. Jahrhunderts zahlreiche große Bronzegußwerke, deren wichtigste genannt werden mögen (vergl. besonders Marchal, La sculpture et les chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie Belges, Brüssel 1895.)

Amsterdam. Standbild: Rembrandt von Royer, 1852 vollendet.
— Standbild: Vondel von Royer, 1867 vollendet.
— Standbild: Thorbecke von Leenhoff, um 1876 vollendet.
Antwerpen. Standbild: Rubens von Wilh. Geefs, 1840 (1843?) vollendet.
— Standbild: Teniers d. J. von J. J. du Caju, 1867 vollendet.
— Reiterdenkmal: Leopold I. von Jos. Geef, 1868 vollendet.
— Brunnen mit Figur der Salvius Brabo von Lambeaux, 1887 vollendet.
— Standbild: H. Conscience von Fr. Joris.
Brügge. Standbild: Simon Stévin, von E. L. Simonis, 1846 vollendet.
— Standbild: Jean van Eyck von Pickery, um 1878 vollendet. (Galvanisch ausgeführt in Brüssel.)
Brüssel. Standbild: André Vésale von J. G. Geefs, 1844 vollendet.
— Reiterdenkmal: Karl Alexander von Lothringen von Louis Jehotte, 1848 vollendet.
— Reiterstatue (auf dem Gildehaus der Brauer am Großen Platz): Karl Alexander von Lothringen von J. Jacquet, 1853 vollendet.
— Reiterstatue: Gottfried von Bouillon von L. E. Simonis, Ausführung von W. de Groot, 1848 vollendet (Fig. 422, S. 598).
— Figur (im Akademiegarten): Kain von L. Jehotte 1851.
— Congreßsäule, 1859 vollendet, mit Bronzestandbild Leopold I. von G. Geefs, zwei allegorischen Bronzestatuen (Freiheit der Presse und Freiheit des Unterrichts) von Jos. Geefs, zwei Bronzestatuen (freies Vereinsrecht und Freiheit des Kultus) und zwei Bronzelöwen von Ch. A. Fraikin.
— Gruppe: Egmont und Hoorn von Ch. A. Fraikin, 1864 vollendet.
— Standbild: Theod. Verhaegen, von G. Geefs, 1865 vollendet.

Brüssel. Vier allegorische Kolossalfiguren an der Kuppel des Justizpalastes (1883 vollendet) von Dutrieux, Desenfans, Vinçotte und Detombay.
— Gruppe (in Anlagen der Avenue Louise): Pferdebändiger von Vinçotte.



Fig. 422. Simonis, Gottfried von Bouillon in Brüssel. S. 597.

Brüssel. Figur (Palais des beaux-arts): Die Malerei, von E. H. Melot.
— Figur (Akademiegarten): Sieger, von J. Geefs.
Delft. Standbild: Hugo de Groot (Grotius) von Stracké, 1886 vollendet.

Haag. Reiterstatue: Wilhelm I. von v. Nieuvkerk, 1845 vollendet.
— Standbild: Wilhelm I. von Royer, 1848 vollendet.
— Standbild: Wilhelm II. von Georges, 1853 vollendet.
— Denkmal zur Erinnerung an die Wiederherstellung der niederländischen Unabhängigkeit (1813) mit großen Bronzefiguren von J. Jehotte, 1869 vollendet.
— Standbild: Spinoza von Hexamer, Guß von Thiébaut in Paris, 1880 vollendet.
Huy. Standbild: Jos. Lebeau von G. Geefs, 1868 vollendet.



Fig. 423. Meunier, Der verlorene Sohn. S. 599.

Ixelles bei Brüssel. Denkmal (Gruppe): Wiertz von Jacquet, 1881 (?) vollendet.
Lüttich. Standbild: Grétry von G. Geefs, 1840 vollendet.
— Standbild: André Dumont von A. E. Simonis, 1866 vollendet.
— Reiterstatue: Karl der Große von L. Jehotte, 1868 vollendet.
— Tiergruppen im Parc d'Avroy von Mignon u. Halkin.
Mons. Standbild: Leopold I. von L. E. Simonis, 1877 vollendet.
Rotterdam. Standbild: van Hogendorp von Jos. Geefs, 1867 vollendet.
Termonde. Standbild: de Smet von Chr. A. Fraikin.
Tongern. Kolossalfigur des Ambiorix von J. Bertin, 1866 vollendet.

Die belgische Bronze-Kleinplastik ist in neuerer Zeit zu hohem Ansehen gelangt, besonders durch Constantin Meunier in *Brüssel*, zu dessen besten Werken die kleine in Abbildung (Fig. 423, S. 599) beigefügte Gruppe zu rechnen ist.

Italien.

In Italien wurde bis weit in das 19. Jahrhundert hinein im Wachsausschmelzverfahren gegossen, überhaupt scheint sich die Sandformerei dort nie im gleichen Maße eingebürgert zu haben wie in Deutschland und



Fig. 424. G. Montevedere, Viktor Emanuel in Bologna. S. 602.

Frankreich. Die zahllosen Nachgüsse besonders nach antiken Bronzen wurden zumeist im Wachsverfahren gegossen, aber auch die meisten Monumentalwerke des 19. Jahrhunderts wurden nach verbürgten Nachrichten im gleichen Verfahren ausgeführt.

Unter den italienischen Gießern des letztverflossenen Jahrhunderts waren die hervorragendsten Francesco Righetti († 1820) und sein Sohn Luigi Righetti in *Rom* und *Neapel* tätig, Manfredini in *Mailand*, Papi in *Florenz* und in neuerer Zeit besonders Alessandro Nelli in *Rom*. (Z. f. b. K. 1882/83, Bd. 18, B. S. 276.)

Von Righetti wurden für Neapel gegossen: Eine Reiterstatue Napoleons I. nach Canovas Modell, deren Pferd i. J. 1814 vollendet war,



Fig. 425. Barzaghi, Viktor Emanuel in Genua. S. 602.

und die Reiterstatuen Karls III., ebenfalls nach Canova, um 1820 und Ferdinand I. nach Ant. Cali i. J. 1828.

Die Friedensgöttin auf dem von sechs Rossen gezogenen Wagen des in *Mailand* 1838 vollendeten Arco della Pace wurde nach dem Modelle Abondio Sangiorgios von Manfredini in Mailand gegossen.

Im Jahre 1845 wurde in Messina nach Teneranis Modell eine Statue

Ferdinands II. von Neapel aufgestellt, die in der Kgl. Erzgießerei in München gegossen war. Von derselben Gießerei wurde im Jahre 1875 für Venedig das Standbild Manin ausgeführt.

Noch vor der Mitte des Jahrhunderts entstand weiter die Bronzereiterstatue des Herzogs Emanuel Filibert von Savoyen in *Turin* von Marocchetti.

Die Mehrzahl der italienischen Bronzedenkmäler des 19. Jahrhunderts entstand in den drei letzten Jahrzehnten, etliche davon mögen noch genannt sein.

Alessandria. Standbild: Urbano Rattazzi von Giulio Montevedere, in Florenz gegossen. (Z. f. b. K. 1882/83, B. S. 549.)
Bologna. Reiterstatue: Viktor Emanuel von Montevedere 1888 (Fig. 424, S. 600).
Brescia. Standbild: Arnoldo da Brescia von Tabacchi, Guß von Nelli, 1882 aufgestellt.
Cadore. Standbild: Tizian von Dal Zotto, Guß von De Poli in Ceneda. (Z. f. b. K. 1879/80, B. S. 724.)
Chiaveri. Standbild: Gius. Mazzini von A. Rivalta, Guß von Conversini in Pistoja. (Z. f. b. K. 1887/88, B. S. 580.)
Florenz. Standbild: Garibaldi von Zocchi 1890.
— Reiterstatue: Viktor Emanuel von Zocchi 1890.
Genua. Reiterstatue: Viktor Emanuel von Barzaghi 1886 (Fig. 425, S. 601).
Mailand. Standbild: Al. Manzoni von Barzaghi, gegossen in Mailand 1882. (Z. f. b. K. 1882/83, B. S. 596.)
— Reiterstatue: Garibaldi von Dimenes 1896.
— Reiterstatue: Viktor Emanuel von Ercole Rosa 1896. (Z. f. b. K. 1895/96, B. S. 508.)
— Standbild: Cavour von Tabacchi.
Pavia. Denkmal: Garibaldi von Eg. Pozzi. (Z. f. b. K. 1888/89, B. S. 219.)
Rom. Denkmal: Gebrüder Cairoli von Ercole Rosa, Guß von Nelli 1883. (Z. f. b. K. 1882/83, B. S. 614.)
— Denkmal: Garibaldi von Gallori 1895. (Z. f. b. K. 1895/96, B. S. 28.)
— Standbild: Minghetti von Gangeri 1895. (Z. f. b. K. 1895/96, B. S. 29.)
Turin. Denkmal: Amadeo VI. von Palagi 1853.
— Reiterstatue: Carlo Alberto von Marocchetti 1861.
— Standbild: Massimo d'Azeglio von Balzio 1873.
— Reiterstatue: La Marmora, Guß von Papi in Florenz.
— Reiterstatue: Viktor Emanuel von Costa, Guß von Nelli. (Z. f. b. K. 1884/85, B. S. 258 und 433.)
Venedig. Standbild: Goldoni von Dal Zotto, Guß von Argnati in Venedig. (Z. f. b. K. 1883/84, B. S. 240.)
— Reiterstatue: Viktor Emanuel von E. Ferrari, Guß in der Hauptsache von Nelli in Rom (Fig. 426, S. 603). (Z. f. b. K. 1884/85. B. S. 433 und 1886/87, B. S. 505.)
— Standbild: Garibaldi von Micheli 1887.
Verona. Reiterstatue: Viktor Emanuel von Borghi 1885.

England.

Ueber die englischen Gießereien des 19. Jahrhunderts ist bisher wenig bekannt, die Zahl der größeren Bronzewerke ist aber nicht unbeträchtlich,



Fig. 426. Ferrari und Nelli, Viktor Emanuel in Venedig. S. 602.

besonders in *London*. Von den dort errichteten Erzdenkmälern seien erwähnt: die Reiterbilder Williams III. (1808) von John Bacon (1777 bis 1859), Georgs III. (1836), Modell und Guß von Matthew Coats Wyatt, Georgs IV. von Fr. Chantrey (1781—1842), Richard I., Löwenherz (1855) von Marocchetti, des Herzogs von Wellington (1840—1846) von Wyatt,



Fig. 427. Foley, Lord Hardinge. Guß von Elkington in London. S. 605.

eine zweite Reiterstatue des Herzogs von Chantrey (1844 enthüllt) und weiter die Standbilder des Herzogs von Bedford (1819), George Cannings († 1827) und des Herzogs von York (1833) auf der Yorksäule errichtet, diese drei von Westmacott, des Herzogs von Kent (um 1830) von Seb. Gashagan, William Pitts († 1806) von Chantrey, John Franklins von Noble (1847—1848), des Herzogs von Portland († 1848) von

Thom. Campbell, der Königin Viktoria (sitzend, Fünfzigerjahre) von Bell, Sidney-Herberts von Foley (Z. f. b. K. 1867, B. S. 130), Lord Clydes († 1863) von Marocchetti, des Herzogs von Derby (1874 errichtet) von Noble, des John Fox Burgoyne († 1871) von Boehm, des Prinzen Albert (sitzend) von Foley (Z. f. b. K. 1874/75, B. S. 350), des Lord Beaconsfield (1883 enthüllt) von Raggi etc. etc.

Von den in anderen Städten Großbritanniens errichteten Erzdenkmälern seien erwähnt in *Belfast* die Statue des Herzogs von Belfast (1856) von Patrick Mac Dowell, in *Bolton* die Statue Cromptons von Marshall, in *Dublin* die Statuen Oliver Goldsmiths und Burkes von Foley, in *Limerick* die Statue des Grafen Fitzgibbon (1758) von Mac Dowell, in *Liverpool* die Statuen Huskissons von Gibson (Guß der Kgl. Erzgießerei in München) und Lord Beaconsfields von Birch, in *Manchester* die Statue Sir Rob. Peels von Marshall und in *Windsor Castle* die Reiterstatue Georgs IV. von William Theed. (?) (Vergl. Fortnum, Catal. of bronzes in South Kens. Mus. und Faber, Konversationslexikon, Bd. V, S. 75 f.)

Auf der Londoner Weltausstellung des Jahres 1862 war die im Jahre 1856 vollendete Reiterstatue des Lord Hardinge, die nach Foleys Modell von Elkington in London gegossen war, ausgestellt (Fig. 427, S. 604).

Skandinavien und Rußland.

Die Bronzekunst der skandinavischen Länder gewann auch im 19. Jahrhundert noch nicht völlige Unabhängigkeit von Deutschland und Frankreich. Zuverlässige Nachrichten über die dortigen Gießereien fehlen ebenso wie über die russischen. In den Gießereien zu *Petersburg* und *Moskau* wurden in der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine Reihe großer Gußwerke im Wachsausschmelzverfahren hergestellt. Als Bildhauer und Erzgießer ist besonders zu nennen: der Deutschrusse Clodt von Jürgensburg.

Von ausgeführten Werken in jenen Ländern sind in der nachstehenden Liste einige der wichtigeren genannt.

Christiania. Reiterstatue: Karl XIV. von Johann von Bergsliens 1875.

Gothenburg. Standbild: Gustav Adolf von Fogelberg, Guß der Kgl. Erzgießerei München (Miller), gegen 1850.

Kopenhagen. Reiterstatue: Friedrich VII. von Wilhelm Bissen 1873 (Champeaux, Dict. d. fond.).

— Standbild: Holberg von Th. Stein 1873.

— Standbild: Bischof Münster von Th. Stein.

— Standbild: Oersted von Jerichau, Guß von Conradsen.

Stockholm. Standbild: Karl XIII. von E. G. Goethe, Guß von Carbonneaux in Paris 1838.

Stockholm. Standbild: Karl XII. von Molin; soll von dem Nürnberger Georg Herold i. J. 1867 in Stockholm gegossen sein. (Z. f. b. K. 1866/67, B. S. 123. 1868/69, B. S. 52.)

— Standbild: Berzelius von Ovarnstrom (?), Guß der Kgl. Erzgießerei in München (Miller).

Kiew. Standbild: Fürst Wladimir von Clodt.

Kronstadt. Standbild: Peter der Große von Jacques, um 1836. (Dussieux, Les artistes franç. à l'étrang.)

Petersburg. Standbild: (?) Suworow von Koslowsky 1801.

— Standbild: (?) Barclay de Tolly 1834.

— Zwei Gruppen: Rossebändiger auf der Anitschobrücke von Clodt 1839.

— Standbild: Krylow von Clodt.

— Reiterstatue: Nikolaus I. von Clodt 1859.

Warschau. Standbild: Paskiewitsch von N. S. Pimenhoff, 1870 enthüllt, in Petersburg gegossen. (Z. f. b. K. 1869/70, B. S. 184.)

Blei-, Zinn- und Zinkkunst.



Die verhältnismäßig weichen und leicht schmelzbaren Metalle Zinn und Blei haben in der Kunst eine ähnliche Verwendung gefunden wie die Bronze. Das Zinn wurde insbesondere zu Geräten und Gefäßen verarbeitet und das Blei hat zeitweise in der großen Plastik eine sehr bedeutende Rolle gespielt. Obschon aber beide Metalle seit Jahrtausenden wohlbekannt sind, scheint man mit ihrer im höheren Sinne künstlerischen Gestaltung erst im zweiten nachchristlichen Jahrtausend begonnen zu haben.

Für die Entfaltung der Zinnkunst im mittleren Europa war vor allem die Erschließung der Zinngruben im böhmisch-sächsischen Erzgebirge von höchster Bedeutung. Die Gewinnung des Zinns soll dort im 12. Jahrhundert begonnen haben, bis dahin war besonders das englische Zinn in alle Welt versandt, das bis heute seiner Vortrefflichkeit wegen hoch geschätzt ist.

Die ältesten größeren kunstreich verzierten Zinngußwerke, die bekannt sind, entstammen anscheinend zum Teil noch dem 13. Jahrhundert, es sind Taufkessel ganz in der Art der damals zumeist in Bronze gegossenen.

Solche Zinntaufbecken scheinen damals in allen Teilen des Deutschen Reiches gefertigt zu sein, am zahlreichsten erhalten haben sie sich, besonders aus der Zeit vom 14. bis zum 16. Jahrhundert, in den östlichen Ländern, vornehmlich in Böhmen.

Ueber die Entstehung der ältesten Werke dieser Art geben nur selten Inschriften einige Auskünfte.

Ihren Formen nach dem 13. Jahrhundert zuzuweisen sind der von Figuren getragene Kessel in der Nikolaikirche zu *Rostock* (Schlie, Kunstdenkm. Mecklenburgs I. S. 140), die Taufe in der Ev. Oberkirche in *Liegnitz* (Kunstdenkm. d. Prov. Schlesien III. S. 223), und diejenige in *Hellefeld i. W.* (Mitteil. d. k. k. Zentr.-Komm. XI. S. LXXXI. Fig. 3). Ein Zinntaufbecken in *Benatek* bei Prag scheint (nach Lotz, Topogr.) die Jahreszahl 1289 zu tragen.

Unter einigen im nördlichen Hannover erhaltenen Taufkesseln ist besonders anzuführen der ehemals in *Siegelsum* befindliche, der laut Inschrift vom Meister Hermannus im Jahre 1317 gegossen wurde.

Nur wenig jünger ist der jetzt im Dome zu *Mainz* aufgestellte Taufkessel, der im Jahre 1323 vom Meister Johannes von *Mainz* für die dortige Liebfrauentaufkirche im Auftrage des Domstiftes gefertigt wurde.

Vermutlich ebenfalls noch dem 14. Jahrhundert gehören die auf drei schlanken Füßen ruhenden Taufkessel in der Kirche zu *Raigern*, Mähren (Fig. 428, S. 610), und in der hl. Kreuzkapelle zu *Karlstein* bei Prag an.



Fig. 428. Taufbecken in Raigern i. M. S. 610.

Von Zinnwerken anderer Art aus dieser Zeit seien erwähnt an einem Brunnen in *Külsheim* in Baden dessen mit Tierköpfen geschmücktes Bekken (Kunstdenkm. Badens (IV. S. 146. Abb. S. 148), ein 2 1/2 m hoher Kandelaber in der Elisabethkirche in *Marburg*, und ein ebensolches Gerät in der Pfarrkirche zu *Gelnhausen*, als dessen Entstehungszeit Otte das 13. Jahrhundert angibt.

Aus dem 15. Jahrhundert ist im westlichen Deutschland nur ein Taufbecken (Kessel?) in *Thennenbronn* in Baden bekannt (Kunstdenkm. II. S. 62), umso zahlreicher sind fast durchgehends von drei schlanken Füßen getragene Zinntaufbecken aus dieser Zeit in Böhmen anzutreffen, mit zum Teil slawischen inschriftlichen Bezeichnungen.

Hingewiesen sei auf die Taufen in *Prag* in der Domkirche vom Jahre 1406 und in der Teynkirche vom Jahre 1414, in *Mies* bei Eger, in

Tabor, in *Schlau*, in *Bechin* und in *Nimburg* bei Podiebrad, die von Andreas Staczek in *Kuttenberg* gegossen wurde.



Fig. 429. Marktbrunnen in Braunschweig. S. 611.

Diese Taufkessel überragt weit an künstlerischer Bedeutung ein noch zu Anfang des 15. Jahrhunderts geschaffenes Monumentalwerk, der Brunnen auf dem Markte in *Braunschweig* (Fig. 429, S. 611).

Dieser höchst eigenartige und schöne Brunnen, der im Jahre 1408 von einem unbekannten Meister gefertigt wurde, ist im Jahre 1847 wieder hergestellt worden. Eine inmitten eines steinernen Beckens stehende Säule aus Stein trägt drei übereinander angeordnete, nach oben kleiner werdende, reich mit Figuren geschmückte Becken, und ist von einem zierlich durchbrochenen Helme bekrönt.

Ueber Form und Ausschmückung des in Zinn gegossenen Gebrauchsgerätes geben erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts gefertigte, erhaltene Arbeiten eine deutliche Vorstellung. Ueber ältere Arbeiten der Art ist wenig bekannt.

Angegeben wird aber z. B., daß bereits im 13. Jahrhundert in *Nürnberg* die Zinngießer ein Handwerk betrieben hätten. Im 14. Jahrhundert soll ein Meister Sebald Ruprecht in *Augsburg* Zinnarbeiten gefertigt haben, die ein silbergleiches Ansehen gehabt hätten. Aehnliches wird berichtet von Martin Harscher (1439—1523) in *Nürnberg*.

In den Jahren 1314 und 1344 werden zu *Rostock* und *Wismar* Zinngießer angeführt, die im Gegensatz zu den in Bronze gießenden „Apenghetern“, „Kannengheter“ genannt werden.

Unter Karl IV. sollen sich zahlreiche italienische Zinngießer in Böhmen angesiedelt haben. In *Prag* insbesondere wurden in der städtischen Schmelzhütte im Teinhof Schüsseln, Teller, Löffel u. a. m. in Zinn gegossen (Macht in Mitteil. d. k. k. österr. Mus. 1893, S. 409 u. 428).

Von den wenigen bemerkenswerten aus dem 15. Jahrhundert erhaltenen Gefäßen ist ein 70 cm hoher Krug der *Breslauer* Bäckerinnung mit der Jahreszahl 1497 und seinem gravierten Schmuck als ein besonders typisches Werk für die Eigenart der Zinnkunst um das Jahr 1500 zu betrachten (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift Bd. I. S. 195 mit Abb.).

Neben solchen einfach geformten und auf kaltem Wege verzierten Trinkgeräten scheint man auch bereits im 15. Jahrhundert Gefäße von lebendig bewegter Gestalt gefertigt zu haben, wie sie z. B. in *Wismar* in mehreren Trinkkrügen mutmaßlich aus jener Zeit erhalten sind, die die Form von sitzenden Löwen mit zwei großen seitlichen Henkeln zeigen (Bau- und Kunstdenkm. Mecklenburgs II. S. 216).

Das 16. Jahrhundert und das erste Viertel des 17. Jahrhunderts war die Glanzperiode des Zinngerätes. Doch auch an größeren, wohl zumeist in Blei gegossenen Werken fehlt es aus dieser Zeit nicht.

Die weitaus besten Humpen und Kannen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden wiederum in ostdeutschen Gebieten, vornehmlich in Schlesien.

Die Verzierungsweise blieb die gleiche wie bei dem schon angeführten Breslauer Kruge. Die im Querschnitt oben und unten zumeist runde und im mittleren Hauptteile vieleckige Wandung der Gefäße wurde ge-

wöhnlich mit eingravierten, in Giebelnischen stehenden Heiligenfiguren und biblischen Szenen, z. B. der Kreuzigung Christi, geschmückt.

Beispiele dieser Art sind der Humpen der *Schwiebuser* Tuchmacherinnung vom Jahre 1503 im *Berliner Kunstgewerbemuseum*, die Kanne der *Breslauer* Seiler vom Jahre 1511 im Museum Schlesischer Altertümer in *Breslau*, die Kanne der *Löwenberger* Tuchknappen vom Jahre 1523 (Fig. 430, S. 613), die Abendmahlskanne in *Dürrenmungenau* (über die beiden letzteren vergl. Schles. Vorz. in Bild und Schrift Bd. III, S. 53, mit Tafeln), ein Innungshumpen in *Sagan* i. S., der in *Breslau* im Jahre 1542 gefertigt wurde (bezeichnet: W(ratislavia), die Kanne der Schuhmacher in *Göllnitz* in Ungarn vom Jahre 1527 u. a. m.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde die Ausschmückung der Zinngeräte und Gefäße mit Zieraten, die in der Gußform vorgebildet waren und mit dem Gefäßkörper zugleich entstanden, die Regel. Selten finden sich Schüsseln und Teller, bei denen der Grund der Ornamente durch Aetzung auf den sonst fertig bearbeiteten Stücken nachträglich leicht vertieft wurde. Die Zinngeräte mit eingegossenem Ornament könnte man in zwei Gruppen teilen, die äußerlich wesentlich voneinander abweichen und in der Regel auch durch die mutmaßlich bei Herstellung der Gußform angewendete Technik verschieden zu sein scheinen.



Fig. 430. Kanne der Tuchmacher zu Löwenberg vom Jahre 1523. S. 613.

Bei der einen Gruppe findet sich als fast ausschließlicher Dekor das während des ganzen 16. Jahrhunderts so überaus beliebte Mauresken-ornament, das in den Motiven und in der Ausführung — ebene Muster und vertiefter Grund — in Anlehnung an die Vorbilder der Moslem gebildet wurde. So verzierte Zinngeräte machen in der Regel den Eindruck, als ob ihre Musterung in der metallenen Gußform durch Aetzung entstanden sei.

Bei der zweiten, wichtigeren Gruppe sind die Reliefornamente flach

gerundet, reiche Blattrankenmuster im Geschmack der Zeit wechseln mit umgrenzten Feldern, die mit den mannigfaltigsten figürlichen Darstellungen gefüllt sind. Daß die vertiefte Herstellung des Musters in der Gußform durch Gravierung geschah, darüber kann bei dieser Gruppe ein Zweifel nicht bestehen.



Fig. 431. Temperantia-Schüssel von C. Enderlein. S. 616.

Grundlegende Untersuchungen über die Zinnkunst und ihre Meister während des 16. und 17. Jahrhunderts sind Hans Demiani zu danken in seinem Werke: François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn, Leipzig, Hiersemann 1897. Ergänzende Aufsätze desselben Verfassers in: Zeitschrift für bild. Kunst 1899, S. 205, und im: Repertorium für Kunstwissenschaft 1899, S. 307.

François Briot und Caspar Enderlein sind die Meister, aus deren Hand die edelsten Werke der Zinngießerkunst hervorgingen, zumeist große runde Schüsseln mit zugehörigen Kannen, die nach dem

Mittelbilde auf den Schüsseln benannt werden, und deren berühmteste die „Temperantia"-Schüssel und -Kanne ist (Fig. 431 und 432).

François Briot lebte um das Jahr 1600 in *Montbéliard*, er war der künstlerische Vorbildner des von Basel gebürtigen und in Nürnberg tätigen Caspar Enderlein (1560—1633). (Vergl. auch Tuetey, Le graveur lorrain François Briot. Paris 1887, und J. Lessing im Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. Bd. X, S. 171.)

Nürnberg war um das Jahr 1600 der Mittelpunkt der deutschen Zinngießerkunst, und die Zahl der erhaltenen, damals dort gefertigten Werke ist sehr groß. Die Meister sind nur in seltenen Fällen feststellbar; eine Gruppe vortrefflicher Teller und Schüsseln mit der Bezeichnung: NH zu Seiten einer Kanne sind von Demiani auf Nicolaus Horchhaimer zurückgeführt.



Fig. 432. Kanne zur Temperantia-Schüssel von C. Enderlein. S. 615.

Die örtliche Entstehung ist bei den Zinngeräten aus dem 16. und den folgenden Jahrhunderten zumeist aus eingeschlagenen Stempeln erkennbar, deren Verwendung bereits im 14. Jahrhundert nachweisbar ist.

Zweck der Stempelung war es, einmal die Beschaffenheit des Materiales, die von geschworenen Meistern des Zinngießeramtes festgestellt wurde, durch Einschlagen des entsprechenden Zeichens („Gehaltsmarke" oder „Beschauzeichen") dem Käufer kenntlich zu machen. In *Nürnberg* wurden z. B. die Arbeiten aus „gemeinem Zinn", d. h. Zinn, dem ein Zehntel Blei zugesetzt war, mit dem Stadtwappen gezeichnet. Die aus englischem Zinn gefertigten Arbeiten wurden mit Adler und Krone und was „auf englische Art gemacht und bunziert" war, mit Adler, Krone und Rose gezeichnet.

Neben diesem Beschauzeichen, dessen Motiv wohl allerorten das Stadtwappen oder ein Teil desselben war, schlug in der Regel auch der Gießer seine Werkstattmarke ein, die zu deuten heute nur selten gelingt (vergl. Zoellner, Zinnstempel und Zinnmarken in: Zeitschrift für bild. Kunst 1897—1898, S. 159, 1898—1899, S. 97, 122, und Berling, Stadtmarken der Zinngießer von Dresden, Leipzig und Chemnitz in: Neues Archiv für sächs. Gesch. etc. 1895, S. 123).

In welchem Maße die Zinngießer jener Zeit auch zugleich an der Herstellung der Gußformen beteiligt waren, ist bisher nur ungenügend aufgeklärt. Sicherlich wurden gleiche Gußformen vielfach in verschiedenen Gießereien benutzt.

Mannigfaltiger wird im 16. Jahrhundert auch die Herstellung größerer Werke in Blei- oder Zinnguß.

Ein Taufkessel in der Trinitatiskirche in *Prag* wurde im Jahre 1502 von Meister Wenzel gegossen (Lotz, Topogr.).

In *Leitmeritz* befinden sich (nach Lübke) zwei „vorzüglich schön ornamentierte" Taufbecken aus dem Jahre 1521. Meister Stephan Lichtenhahn goß im Jahre 1563 den bemalten Zinntaufkessel der Nikolaikirche zu *Berlin* (Lotz, Topogr.). Vom Jahre 1567 endlich ist ein Taufkessel in der Bartholomäuskirche in *Zerbst* erhalten.

Ein besonders anmutiges Werk ist der ganz aus Blei gegossene, etwa 2 m hohe Brunnen hinter der Kirche in *St. Wolfgang* (von dem Sighart und Lotz angeben, daß er in Bronze gegossen sei). Inmitten eines flachen, von kräftiger Mittelstütze getragenen Beckens steht auf zierlich ausgestalteter Säule die Gestalt St. Wolfgangs. Ueber die Entstehung geben die reizvollen Inschriften Genaueres an: „Got hab uns all in seiner Acht, maister lienhard hat mich gemacht. Dorch maister lienhard rannmacher, stat prunnenmaister czu passau", und weiter: „Ich pin zu den eren sankt Wolfgang gemacht abt Wolfgang Haberl zu mansee hat mich petracht zu nucz und zu framen den armen pilgrumb dye nit haben gelt umb wein dye sollen pey dissen wasser frehlich sein. Anno den 1515 jar ist das werk volpracht gott sey gelobt." (Mitteil. d. k. k. Zentr.-Komm. 1869, S. LXX, mit 3 Abb.).

Ueber einige nicht erhaltene größere deutsche Bleigußwerke geben schriftliche Nachrichten kurze Auskunft.

Hans von Schweinichen berichtete um die Mitte des Jahrhunderts von Figuren der Tugenden und Laster, von Kronleuchtern u. a. m., die im Harze in Blei gegossen seien (Beck, Gesch. d. Eisens Bd. II, S. 782).

„Vier zinnerne Weiblein" wurden für die Badestube des Landgrafen Wilhelm IV. in der Aue zu *Kassel* von Kasseler Goldarbeitern ausgeführt (Drach, Bayr. Gew.-Ztng. 1888, S. 297).

Im Hofgarten zu *München* sollen sich (nach Rée, Peter Candid, S. 15) im 16. Jahrhundert die in Blei gegossenen Figuren der neun Musen befunden haben.

Auch in jüngerer Zeit sehr häufig gefertigte Zinn- oder Bleisärge sind aus dem 16. Jahrhundert erhalten, z. B. in *Krakau*.

Im Verlaufe des 17. Jahrhunderts verlor die Zinngerätgießerei immer mehr an künstlerischer Bedeutung, der Geschmack der Wohlhabenden wandte sich mehr und mehr dem weiß glasierten und buntfarbig bemalten

Tone, der Fayence zu. Für Trinkgeräte blieb zwar das Zinn immer noch bevorzugt, und besonders in den Innungsstuben haben sich auch aus dieser Zeit trefflich gestaltete und verzierte Humpen und Pokale erhalten, doch vielleicht von höherem Interesse ist die überaus umfangreiche Verwendung des Bleies in der Großplastik, wie sie ganz besonders in Frankreich damals in Aufnahme kam.

Man hat heute fast vergessen, welch vorzügliches Material das Blei in gewissen Fällen auch für großplastische Werke ist, umso nachdrücklicher ist auf die noch zahlreich erhaltenen alten Bleibildwerke hinzuweisen.

Ueber die aus dem 17. Jahrhundert in *Versailles* erhaltenen, noch näher zu besprechenden Bleigußwerke hat der Bildhauer P. Roche Untersuchungen angestellt, über die er in Art et Décoration 1902 S. 172 ff. schreibt. Es heißt dort: „Ces statues d'un gris délicat, d'une matière souple et de reflets assortis, se sont couvertes graduellement d'une patine blanchissante et veloutée qui prend, sous l'ombre verte de sous-bois, une valeur unique et une finesse délicieuse . . . . ."

Die *Versailler* Bleiskulpturen waren ursprünglich zu allermeist vergoldet, aber mit Recht hebt Roche hervor, daß das Blei dieser Bereicherung durchaus nicht bedarf. Die Naturpatina jener Skulpturen ist jetzt, nachdem das Gold zumeist vergangen ist, von einer Schönheit, die in ihrer Eigenart der Patina der Bronze gleichzuachten ist. Analysen haben ergeben, daß bei den besterhaltenen Werken Blei mit sehr geringen unabsichtlichen Beimengungen anderer Metalle verwendet wurde. Die Bleiskulpturen mit einem Zusatze von etwa 20 % Zinn haben den Witterungseinflüssen viel weniger gut standgehalten, obschon sie eine größere Härte besitzen.

Daß man ursprünglich bei den ungeheuren Bedürfnissen für die königlichen Gärten in Frankreich das Blei auch nur der geringeren Kosten wegen anwandte, ist nicht zu bezweifeln. Es geht das schon daraus hervor, daß man es nicht in seiner natürlichen Farbe stehen ließ.

Es fehlte damals an Erfahrungen über Bleiskulpturen, die allen Witterungsunbilden lange Zeit ausgesetzt gewesen waren. Uns lehren die erhaltenen Werke, daß immer da, wo nicht mechanische Zerstörung in besonderem Maße zu befürchten ist, also z. B. bei Brunnengruppen, die von Wasser rings umgeben sind, reines Blei im höchsten Maße bildhauerisch verwendbar ist.

Die erste Bleigruppe, die für den *Versailler* Schloßpark gefertigt wurde, scheint ein für eine Fontäne bestimmter Amor mit Schwan, ein Werk des „Plombier" Pierre de la Haye vom Jahre 1665 gewesen zu sein (Nolhac, Gazette des beaux-arts 1899, S. 89).

Bald darauf, in den Jahren 1667—1674, entstanden die zahlreichen

Bleigußarbeiten für das „Labyrinth“ in *Versailles.* Die nach Modellen von Mazeline, Masson, Legeret und anderen gegossenen Tiere waren in diesem Falle naturfarben bemalt.

Gleichzeitig entstanden die Bleiskulpturen für das „Bassin d'Apollon“ (1668—1670) und wenig später die Bleigruppen für die „Pyramide“, das „Bassin du Dragon“, das „Bassin de Cérès et de Flore“ (Fig. 433, S. 618), das „Bassin des Latone“, das „Parterre du Nord“, das „Bassin de Bacchus



Fig. 433. Tuby, Bassin de Flore in Versailles. S. 618.

et de Saturne“ etc. etc. Die namhaftesten Künstler (die im zweiten Hauptteile dieses Buches angeführt sind) waren an diesen Arbeiten beteiligt. (Näheres über diese Arbeiten in Dussieux, Le château de Versailles Bd. II.)

Selbst für die Aufstellung im Schlosse von *Versailles* verschmähte man damals vergoldete Bleifiguren nicht. So wurden z. B. im Jahre 1672 für vermutlich vier Figuren der Jahreszeiten im „grand cabinet de l'appartement bas“ 4800 Franken bezahlt (Guiffrey, Comptes des bât. I, S. 587).

Auch für den Schloßpark in *Marly* entstanden damals in Blei ge-

gossene Gruppen und Reliefs. Hier scheint besonders Antoine Coyzevox die Modelle geschaffen zu haben, unter anderem für die Kaskade acht Kindergruppen mit Schalen.

In *Paris* selbst wurde, wie man weiß, nach dem Modelle des Pierre Granier im Jahre 1691 eine Bleifigur für die „Laterne“ des Invalidenhauses ausgeführt und zu Ende des 17. oder zu Beginn des 18. Jahr-



Fig. 434. Lamoureux, Denkmal Christians V. in Kopenhagen. S. 619.

hunderts fertigte Ph. Bertrand die vergoldete Gestalt eines sitzenden Christus für den Pont Neuf.

In den Jahren 1681—1688 schuf ein französischer Meister, Abr. C. Lamoureux, sogar ein großes Reiterstandbild in Bleiguß, nämlich das Denkmal König Christians V. in *Kopenhagen* (Fig. 434, S. 619).

Möglich ist es, daß die Anregung, große Bildwerke in Blei zu gießen, von den Niederlanden ausging. Bekannt ist nämlich, daß Jérome

du Quesnoy d. J. schon im Jahre 1653 für den Garten des alten Palastes der Herzöge von Brabant in *Brüssel* einen Adler und einen Herkules in vergoldetem Blei ausführte.

Angegeben wird weiter, daß ein holländischer Bildhauer Larson im Jahre 1654 in *Berlin* zwölf Kinderfiguren modellierte, die, in Blei gegossen, dort im Lustgarten aufgestellt sein sollen.

Im 18. Jahrhundert nahm die Verwendung des Bleies in der Großplastik einen noch wesentlich größeren Umfang an, und auch in Deutschland, ganz besonders in Oesterreich, lernte man den Wert des zunächst häßlichen und scheinbar zu weichen Metalles immer mehr schätzen.

In Frankreich setzte man die Bleigußarbeiten für die großen Springbrunnenanlagen in *Versailles* weiter fort. Der Bildhauer Rousseau lieferte noch im Jahre 1738 Bleiskulpturen für das schon im Jahre 1676 begonnene „Nouveau bosquet du Dauphin". In den Jahren 1739 und 1740 scheinen die letzten großen Bleigruppen für das auch bereits gegen 1680 begonnene „Bassin de Neptune" gefertigt zu sein. Insbesondere schufen Sigisbert und Nicolas Adam im Jahre 1739 das Modell der großen Mittelgruppe „Neptun und Amphitrite", die von Montheau (?) gegossen wurde (Fig. 435, S. 621). (Dussieux a. a. O. und Thirion, Les Adam et Clodion. Paris 1885. S. 109).

Von Bleigußwerken, die im 18. Jahrhundert in *Paris* aufgestellt wurden, seien angeführt ein Wandbrunnen im Hofe der Polizeipräfektur (Abb. in Daly, Motifs histor.), eine Fontäne nach dem Modelle des Bildhauers Slodtz im Garten des Msr. Jannel bei der Barrière-Blanche, eine Reihe massiv gegossener Gruppen des Bildhauers de Fernex, die im Palais Royal als Kerzenträger dienten, und besonders die im Jahre 1783 im Park Monceau aufgestellte (in der Revolution zerstörte) Figur einer Negerin, ein Werk Houdons. Von dieser Figur wird angegeben, daß sie naturfarben bemalt war und in der einen Hand eine weiße Marmordraperie, in der anderen eine goldene Kanne hielt (Gonse, Sculpt. franç. S. 241).

Großartige Bleibrunnen mit vielen großen und kleinen Figuren zieren noch heute den Stanislausplatz in *Nancy*, von dessen schmiedeisernen Gitterwerken, innerhalb deren die Bleibrunnen aufgestellt sind, früher (S. 236) gesprochen wurde. In den Rechnungsberichten des Königs Stanislaus vom Jahre 1761 sind Zahlungen über die Bleigruppen an den Bildhauer Barthélemy Guibal verzeichnet. Nicht unerwähnt bleibe, daß auch die großen Sockelfiguren an dem im Jahre 1755 gegossenen Denkmale Ludwigs XV. auf demselben Platze in *Nancy*, ein gemeinsames Werk B. Guibals und P. L. Cyfflés, in Blei ausgeführt waren (s. S. 532, Abb. 383). Der Gießer jener Werke war vielleicht Louis Briey, der damals als „Maître plombier" für König Stanislaus tätig war (Champeaux, Dict. d. fond.).



Fig. 435. S. und N. Adam, Mittelgruppe im Bassin de Neptune in Versailles. S. 620.

Die bei weitem meisten und berühmtesten Bleibildwerke, die im 18. Jahrhundert von deutschen Künstlern geschaffen wurden, entstanden, wie schon gesagt wurde, in Oesterreich.

Die Bildhauer Rafael Donner (1693—1741) und Balthasar Moll (1717—1785) sind es, deren Leistungen als Bleiplastiker in erster Reihe von Bedeutung sind. Die großartigste Schöpfung Donners ist der im Jahre 1739 vollendete Brunnen auf dem Neumarkte in *Wien* (Fig. 436, S. 623), dessen bleierne Bildwerke, um sie nicht einem drohenden Verderben anheimfallen zu lassen, vor etlichen Jahren getreu in Bronze nachgegossen worden sind.

Ein zweiter, etwa um dieselbe Zeit entstandener, in Blei gegossener Wandbrunnen mit Perseus und Andromeda ziert den Hof des alten Rathauses in *Wien* (Fig. 437, S. 624).

Ein in *Preßburg* erhaltenes großes Bleigußwerk Donners ist die Reitergruppe des heiligen Martin (Fig. 438, S. 625). (Vergl. Ilg, Allgem. Kunstchronik 1884.)

Im Dome zu *Gurk* befindet sich eine lebensgroße Pieta des Künstlers in Bleiguß (Abb. in List, Bildhauerarbeiten in Oesterreich-Ungarn .... Wien 1896—1901, Taf. 54). Von anderen Bleigußwerken Donners seien angeführt zwei Kruzifixe für die Burgkapelle in *Wien*, eine Merkurstatue in *Klosterneuburg* (Fig. 439, S. 626) und eine Madonna für den Kirchhof an demselben Orte. (Näheres über Raf. Donner schreibt Dernjac in der Oesterr.-ungar. Revue 1889, und Stolz im „Kirchenschmuck" 1889.)

Balthasar Moll schuf für *Klagenfurt* das im Jahre 1765 enthüllte Denkmal der Maria Theresia, mit der Statue der Kaiserin in Bleiguß. Ein in Blei gegossenes, im Jahre 1781 vollendetes Reiterbild Kaiser Franz I. von Moll, das ehemals im Paradiesgärtchen aufgestellt war, befindet sich seit dem Jahre 1819 im Kaisergarten der Hofburg in *Wien*.

Teilweise früher entstanden von Balthasar Molls Hand eine Reihe in *Wien* erhaltener Bleisärge österreichischer Fürsten und Fürstinnen, unter denen einige durch höchste Prachtentfaltung ausgezeichnet sind. Besonders gilt das von dem im Jahre 1751 vollendeten Sarkophage der im Jahre 1750 gestorbenen Kaiserin Elisabeth Christina, der Gemahlin Karls VI. und dem Doppelsarkophage der Kaiserin Maria Theresia († 1780) und Franz I. von Lothringen († 1765), der noch zu Lebzeiten beider im Jahre 1754 von Moll geschaffen wurde (Abbildungen dieser und anderer von B. Moll gefertigten Sarkophage in List, Bildhauerarbeiten in Oesterreich-Ungarn, Wien 1896—1901. Taf. 27 ff. Ueber das Leben und Schaffen B. Molls schreibt Näheres Ilg in Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien, Bd. 25 und 26, Jahrgang 1889 und 1890).

Von anderen österreichischen Künstlern zeichneten sich als Bleiplastiker noch besonders aus Joh. Hagenauer (1732—1810) und Franz Xaver Messerschmidt (1732—1783). Hagenauers Werk ist die



Fig. 436. R. Donner, Brunnen in Wien, Neumarkt. S. 622.



Fig. 437. R. Donner, Brunnen im alten Rathaus in Wien. S. 622.

Mariensäule, die im Jahre 1771 vor dem Dome in *Salzburg* aufgestellt wurde, dann eine ansprechende, 41 cm hohe Gruppe: der gefesselte Prometheus, aus dem Jahre 1759. Messerschmidt schuf um das Jahr



Fig. 438. R. Donner, S. Martin in Preßburg. S. 622.

1760 eine Bleistatue der Kaiserin Maria Theresia im ungarischen Krönungsornat (in *Laxenburg* bei Wien), dann für die Fassade des Savoy. Damenstiftes in *Wien* um das Jahr 1768 eine Gruppe der unbefleckten Empfängnis Mariä. Weiter sei von des Künstlers Bleigußwerken genannt die Büste



Fig. 439. R. Donner, Merkur in Klosterneuburg. S. 622.

des „Kapuziners" im Städtischen Museum in *Preßburg* (Abbildungen bei List, a. a. O. Taf. 47 und 55. Vergl. Ilg, F. Messerschmidts Leben und Werke. Prag 1885).

Schließlich seien noch angeführt Tobias Kracker, der Bildner der Bleisarkophage Kaiser Leopolds I. († 1705) und Kaiser Josephs I. († 1711)

und Franz Kohl, der um 1750 die Bleifigurengruppen über dem Portal der Peterskirche in *Wien* arbeitete (Abb. dieser Werke bei List, a. a. O. Taf. 25, 26 und 15).

Nur weniges kann über die Bleiplastik des 18. Jahrhunderts im westlichen Süddeutschland mitgeteilt werden.

Für das *Schloß Schleißheim* bei München goß ein Franzose Jacques Villemotte Anfang der Zwanzigerjahre zwei Gartenvasen von 15 Fuß Höhe „mit erhebten Figuren oder Historien reich mit Laubwerk geziert" in Blei, für die über 5000 Gulden bezahlt wurden (Mayerhofen).

Für *Schloß Nymphenburg* haben Wilhelm de Groff und dessen Sohn Karl de Groff wenig später Bleigruppen geschaffen. Im Jahre 1737 hatte Wilhelm de Groff dorthin „bereits 12 Gruppen in Blei gefertigt, diejenigen abgerechnet, die um die große Kaskade standen" (Nagler, Künstl. Lex.).

Von nicht geringem Interesse ist es, daß man für die Residenz in *Würzburg* an Stelle der sonst üblichen Goldbronzebeschläge, z. B. auf den Türen Beschläge aus „feuervergoldetem" Blei anbrachte (Rénard).

Zu größerer Bedeutung gelangte die Bleiplastik noch in *Berlin*. Zu den prachtvollsten Leistungen gehören auch hier etliche Sarkophage preussischer Fürsten und Fürstinnen. Sie wurden zum Teil nach Modellen Andreas Schüters von Johann Jacobi (s. S. 516) zu Anfang des Jahrhunderts gegossen.

Die hervorragendsten unter diesen Särgen sind die des Großen Kurfürsten und seiner zweiten Gemahlin Dorothea, dann nach Schlüters Modell die Särge der Königin Sophie Charlotte († 1705), Fig. 440, S. 628, König Friedrichs I. († 1713), Fig. 441, S. 629, und des Prinzen Friedrich Ludwig († 1708), des ältesten Sohnes des späteren Königs Friedrich Wilhelm I.; der letztere wird dem Künstler von Nicolai zugeschrieben.

Eine reichere Arbeit ist auch der Sarg des Markgrafen Philipp Wilhelm von Schwedt († 1711). (Nähere Angaben in: Borrmann, Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893, S. 165 ff.)

Für *Potsdam* entstanden um die Mitte des Jahrhunderts auch einige große frei aufgestellte Bleigußwerke, unter denen das bedeutendste die Neptunsgruppe im Springbrunnen des Lustgartens am Stadtschlosse ist. Sie soll nach einem Entwurfe Knobelsdorfs von Nahl, Benkert und Heymüller modelliert und von Benjamin Giese gegossen sein, von dem Nicolai angibt, daß er „in *Potsdam* und *Sanssouci* verschiedene bleyerne und metallne (d. h. bronzene) Bildsäulen verfertigt" habe.

Ueber eine in Blei gegossene „Glücksgöttin" im *Potsdamer* Lustgarten ist Näheres nicht bekannt, ebenso über einen im Jahre 1754 auf dem *Potsdamer* Rathause aufgestellten Atlas mit der Weltkugel, der vom

Sturme herabgeworfen und 1776 durch einen in Kupfer getriebenen ersetzt wurde.

Nichts erhalten ist auch von den Bleigußwerken des in *Berlin* im Jahre 1756 gestorbenen englischen Bildhauers Karl King, von dem Nicolai angibt, daß er verschiedene bleierne Statuen geschaffen habe.

Nur wenige große Bleigußwerke entstanden während des 18. Jahrhunderts in *England* und *Irland*. Der Bildhauer Henry Cheere schuf



Fig. 440. Schlüter und Jacobi, Sarkophag der Königin Sophie Charlotte von Preußen in Berlin. S. 627.

um das Jahr 1700 eine Statue Shakespeares für das Theater Drury-Lane und nach dem Modelle Peter Scheemakers eine Figur für den Hyde-Park-Corner in *London* (Champeaux, Dict. d. fond.). Eine in Blei gegossene Reiterstatue Georgs III., die unter Leitung Joseph Wiltons nach einem Modelle von Beaupré gegossen wurde, befand sich ehemals auf dem Berkely-Square in *London* (Fortnum). In *Dublin* goß John van Most, der in den Jahren 1750—1787 in Irland tätig war, die Bleistatuen Williams III. und Georgs II. für College und Stephens Green (Fortnum).

Fast scheint es, als ob im 18. Jahrhundert die Verarbeitung des Zinnes zu häuslichem Kleingerät, insbesondere zu Speisegeschirr, wieder einen erneuten Aufschwung genommen hat.

Der Verwendbarkeit von Zinngerät im Hause kam jedenfalls der Formgeschmack und die Dekorationsweise dieser Zeit besonders entgegen.

Während in den Jahrhunderten vorher die z. B. für Speiseteller be-



Fig. 441. Schlüter und Jacobi, Sarkophag des Königs Friedrich I. von Preußen in Berlin. S. 627.

sonders ungeeignete Gravierung oder Reliefverzierung üblich war, beschränkte man im 18. Jahrhundert den Schmuck der Geschirre fast allein auf geschmackvolle Führung der Umrißlinien und eine eigenartige, vielfach in gewundener Linie geführte flache Faltung oder Berippung (Fig. 442, S. 630 und Fig. 443, S. 631).

Seit dem Beginne des 19. Jahrhunderts wurden Zinngeräte für den häuslichen Bedarf zunächst künstlerisch immer mehr vernachlässigt. Erst allmählich mit der steigenden Wertschätzung der alten Geräte des 16. und

17. Jahrhunderts nahm die Zinngußtechnik einen erneuten Aufschwung. Man begann in Anlehnung an alte Modelle besonders den neuzeitlichen Bedürfnissen angepaßte Trinkgefäße herzustellen. Die Firmen Lichtinger in *München*, Pruckner in *Landshut*, Ertel in *Eger* und Zamponi in *Graz* taten sich durch Arbeiten dieser Art hervor.

Neue Wege ging auf diesem Kunstgebiete mit großem Erfolge be-



Fig. 442. Zinngeschirr des 18. Jahrhunderts (in Privatbesitz). S. 629.

sonders die Firma E. Kayser in *Köln a. Rh.* (vergl. Deutsche Kunst und Dekoration 1898/1899, S. 245 ff.).

In Frankreich ist der Hauptrepräsentant für die in gleichen Bahnen wie bei uns über alte Motive zu neuartigem Schaffen in jüngster Zeit fortgeschrittene Entwicklung der *Pariser* Zinngießer Jules Brateau.

Mehr in das eigentliche Gebiet der Plastik greifen zumeist die Zinngußarbeiten des Bildhauers R. Larche hinüber, deren bedeutendes Gewicht schon ihrer Bestimmung als Tafelaufsätze u. dergl. ein wenig hinderlich ist (Fig. 444, S. 632).

Für große bildnerische Werke hat man im 19. Jahrhundert das Blei nur selten verwendet.

Das größte französische Bleigußwerk dürfte die wohl gegen 1810 entstandene, im Jahre 1828 durch einen Bronzeguß ersetzte Quadriga nach dem Modelle von Franç. Fred. Lemot (1773—1827) mit Pferden nach Modellen von S. Marcus auf dem Arc de triomphe du Carrousel im Hofe des Louvre zu *Paris* gewesen sein, deren Höhe auf 3,20 m und deren Länge auf 4,70 m angegeben wird (Inv. Général, Paris, Monum. civ. Bd. I, 1879, S. 258).



Fig. 443. Zinngeschirr des 18. Jahrhunderts (in Privatbesitz). S. 629.

Im Jahre 1807 wurde auf der Säule der Place de Châtelet in *Paris* die in Blei gegossene Gestalt einer Viktoria nach dem Modelle von Louis Simon Boizot (1743—1809) errichtet (Champeaux, Dict. d. fond.; nach dem Invent. général ist die Figur in Bronze gegossen).

In *Nancy* soll die dort befindliche, nach einem Modelle von Nic. Lepy ausgeführte Reiterstatue Rénés II. in Blei gegossen sein (Faber, Konv.-Lex. Bd. V, S. 61). — Ein durch seine Verbindung von Marmor und Zinn bemerkenswertes neueres Werk ist das Watteaumonument im Jardin du Luxembourg in *Paris*. Die fast ein Meter hohe Zinnbüste an diesem Denkmale nach dem Modelle von Ganguié und Guillaume aus dem Jahre 1896 wurde von Coupierre-Drouard gegossen.

Unter den deutschen Künstlern tat sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts wiederum ein Wiener Bildhauer, Martin Fischer, der schon im Jahre 1798 ein Brunnenmonument, den Mosesbrunnen in *Wien*, in Bleiguß ausgeführt hatte, auf demselben Gebiete hervor; noch vier weitere Brunnen sollen nach seinen Modellen in Blei gegossen sein (Folnesics, Kunstgewerbeblatt 1885, S. 147).

In größerer Menge wurden nach Modellen verschiedener Bildhauer für die Schlösser und Parks Ludwigs II. von Bayern in *Linderhof* und *Herrenchiemsee* Figuren, Brunnen u. dergl. außer in Zink auch in „Hart-





Fig. 444. R. Larche, Tafelaufsatz. *Paris, Musée du Luxembourg.* S. 630.

blei" von der Königl. Erzgießerei in *München* gegossen (Mitteilung der Gießerei).

Nur eine der deutschen Denkmalstatuen, die K. v. Blüchers in *Altona*, ist nach dem Modelle des Bildhauers Schiller im Jahre 1852 von Howaldt in *Braunschweig* in Bleiguß ausgeführt.

Eine umfangreichere Verwendung als Zinn und Blei hat in der Plastik des 19. Jahrhunderts das Zinkmetall gefunden.

Man überschätzte bei diesem bis dahin fast unbekannten Metalle einige sehr hervortretende vorteilhafte Eigenschaften, insbesondere die gute und leichte Gießbarkeit und die Billigkeit, übersah aber, daß dem Zink doch im Grunde alle die künstlerisch bedeutsamen Vorzüge mangeln, die es für die Bildnerei dauernd geeignet erscheinen lassen

könnten und deren Vorhandensein wir in höchstem Maße an der Bronze schätzen.

Den wenig beneidenswerten Ruhm, das Zink in die Plastik eingeführt zu haben, genießt *Berlin*. In der Königlichen Eisengießerei wurden im Jahre 1832 die ersten Gießversuche damit angestellt, die bald auch bei Modellen größten Maßstabes Erfolg hatten.



Fig. 445. R. Larche, Mittelgruppe des Tafelaufsatzes Fig. 444.

Auf der Allgemeinen Ausstellung deutscher Gewerbeerzeugnisse des Jahres 1844 in *Berlin* waren bereits von der Königlichen Eisengießerei und von der *Berliner* Gießereifirma Devaranne große Zinkgußarbeiten ausgestellt.

Der Guß geschah, wie damals auch ausschließlich bei der Bronze, in Sand. Man goß die Modelle in vielen Teilen, da ja deren Vereinigung durch Zinnlot äußerst leicht zu bewerkstelligen war.

Um die in der Farbe besonders unschöne und gegen Witterungseinflüsse sehr empfindliche Oberfläche zu verhüllen und zu schützen, bediente man sich schon damals galvanisch hergestellter Ueberzüge. Man verkupferte, versilberte, ja vergoldete sogar die Zinkgußmonumente, allenfalls begnügte man sich aber auch mit einem Oelfarbeanstrich.

In der Folgezeit taten sich im Guß großer Zinkbildwerke in *Berlin* besonders hervor der „Akademische Künstler" Moritz Geiß und die Gießereien von A. Castner & Cie. und Gladenbeck & Sohn.

Von größeren *Berliner* Zinkgußwerken seien als Beispiele angeführt zwei um die Mitte des Jahrhunderts von G. Genschow modellierte kolossale Obotriten für die Schloßbrücke in *Schwerin i. M.*, das nach Modellen von H. und F. Schubert von Geiß in *Berlin* gegossene, im Jahre 1867 enthüllte Jubeldenkmal des Herzogs Leopold Friedrich in *Dessau*, die Viktoria nach Chr. Rauch am Kriegerdenkmal in *Lyck* aus dem Jahre 1875 und die Germania nach Neumanns Modell an dem im Jahre 1880 enthüllten Kriegerdenkmal in *Moabit-Berlin.*

Auch die süddeutschen Gießereien konnten sich dem Bedürfnisse nach billigen Monumentalbildwerken nicht entziehen. Schon um die Mitte des Jahrhunderts entstanden auch in *Wien*, *Stuttgart* und *München* große Zinkskulpturen.

Erwähnt seien von älteren süddeutschen Werken dieser Art eine in der Fürstlich Salmschen Gießerei in *Wien* gegossene Gruppe „Der Kampf mit dem Drachen" nach Fernkorns Modell (Münchener Ausstellung 1854), die Kolossalstatuen Heinrich der Löwe und Ludwig von Bayern nach dem Modelle Konr. Knolls am alten Rathause in *München* (Gießer unbekannt) und vier Musen auf dem Theater in *Stuttgart*, die nach dem Modelle W. Brauns († 1863) von Pelargus in *Stuttgart* in Zink gegossen wurden.

In Frankreich und den übrigen europäischen Kulturländern hat man es ebenfalls an Versuchen nicht fehlen lassen, das Zink der Monumentalskulptur dienstbar zu machen, doch man scheint nirgends so weit gegangen zu sein, wie bei uns.

Erfreulicherweise wird auch in Deutschland das Zink für künstlerische Zwecke immer seltener verwendet, eine den Geschmack zersetzende Gefahr bildet es heute vielleicht nur noch in der traurig minderwertigen Bazarplastik, doch damit steht es auch in den Nachbarländern nicht besser, wie ein Blick in Pariser und Londoner Schaufenster lehrt.

Ortsverzeichnis.

B = Bronze, Kupfer, Messing. *E* = Schmiedeeisen, Gußeisen. *Z* = Zinn, Zink, Blei.

A.

C.

F.

G.

H.

I.

J.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

R.

S.

Verzeichnis

der Schmiede, Gießer, Ziseleure und Bildhauer.

C.

D.

E.

F.

G.

K.

L.

Q.

R.

S.

W.

Z.